
This is the **published version** of the article:

Riera Martínez, Joanna; Casals Ibañez, Albert. Don Federico mató a su mujer i altres cançons de picar : un espai de construcció, negociació i apropiació de la cultura. 2013. 88 p.

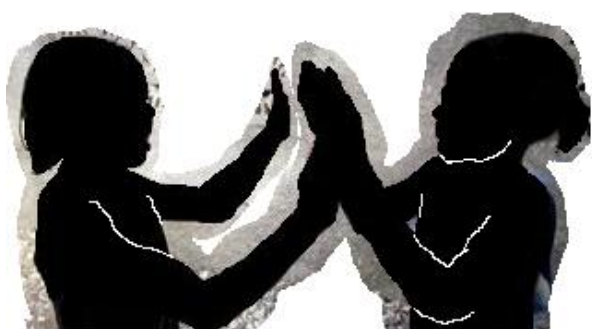
This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/114905>

under the terms of the  license

DON FEDERICO MATÓ A SU MUJER

I ALTRES CANÇONS DE PICAR.

-un espai de construcció, negociació i apropiació de la cultura-



JOANNA RIERA MARTÍNEZ

Treball d'investigació de Màster dirigit pel

Dr. Albert Casals Ibáñez

Màster Oficial de Musicologia i Educació
Musical.

Universitat Autònoma de Barcelona

Juny del 2013

CONTINGUTS

0. AGRAÏMENTS.....	2
1. INTRODUCCIÓ.....	3
2. FONTS DOCUMENTALS	
2.1 Documentació sobre les cançons de picar.....	5
2.2 Context històric i la construcció del gènere.....	11
2.3 FUNCIONALITAT	
2.3.1 Socialització i Identitat a través del discurs i els missatges en la cançó infantil.....	13
2.3.2 Espais delimitats a través de l'activitat musical.....	15
2.4. SOBRE L'ANÀLISI MUSICAL DINS L'ÀMBIT DE LA CANÇÓ INFANTIL POPULAR	
2.4.1 AYATS, J. (1994). <i>Un model formal per a les cançons infantils</i>	18
2.4.2 Escobar, M.J. (2001). Adaptació de l'anàlisi de l'etnomusicòleg Bruno Nettl, 1964.....	20
3.METODOLOGIA	
3.1 Objectius.....	22
3.2 Disseny.....	22
3.3 Posicionament.....	24
4. CANÇONS DE PICAR	
4.1 ENREGISTRAMENT I ANALISI GESTUAL I RITMICOSIL·LÀBIC	
4.1.1 Trajectòria de les cançons de picar.....	25
4.1.2 Coreografies per repetició.....	29
4.1.3 Relació síl·labes-gest-ritme.....	36
4.1.4 Transcripció.....	40
4.2 ENCULTURACIÓ I TRANSMISSIÓ	
4.2.1 Narratives.....	43
4.2.2 Qui les crea i qui les transmet?.....	46
4.2.3 Conscienciació.....	49
4.2.4 Fer el que em dona la gana.....	50
4.2.5 El pas entre les cuinetes i les Spice Girls.....	51
4.2.6 Masculinitats i feminitats construïdes.....	52
4.2.7 Tots al pati!.....	56
5. CONCLUSIONS.....	60
6. BIBLIOGRAFIA.....	63
7. ANNEX	
7.1 Taula de participants completa.....	65
7.2 Anàlisi síl·labes-gest-ritme.....	66
7.3 Llistat de cançons de picar.....	73
7.4 La influència específica d'algunes cançons de picar.....	82
7.5 Opinió personal.....	88

0. AGRAÏMENTS

Tots els qui llegiu aquest treball esteu contribuint a la seva creació, així doncs gràcies als lectors que participen en reflexionar i donar noves interpretacions a cada paraula escrita.

Tampoc hi poden faltar els participants que s'han deixat xuclar el coneixement i la memòria i han donat el màxim en cada pregunta que sorgia en entrevistes o grups de discussió.

Als més petits, nenes i nens, de l'escola Germans Corbella de Cardedeu com també a la pròpia institució, per meravellar-me amb la frescor del joc i de les opinions pròpies a través, moltes vegades, de l'expressivitat emocional. La vida, és vostra.

Als més pròxims, familiars i amics, per l'atenció i paciència prestada i per mostrar a tot hora la curiositat i motivació vers el meu treball.

A la Dra. Aurora Leal per encoratjar-me en la tasca i involucrar-se activament.

Al Dr. Jaume Ayats, per ser la font de consciència que m'ha aportat un punt de vista més complex i ric de les societats, de l'activitat musical i de les persones.

Al Dr. Albert Casals, per ser la llum del camí. Atent, comprensiu i curós amb la seva feina.

A tots vosaltres, moltes gràcies!

1. INTRODUCCIÓ

Resulta interessant recordar les cançons de picar que fèiem de petits/es i trobar-hi tantes incoherències: <<-Com podíem cantar aquestes coses? –Doncs perquè no les enteníem>>. Aquest és un dels discursos habituals que jo també havia utilitzat com a pregunta i resposta. Però no era l'únic, altres records passaven pel cap i m'adonava que eren compartits amb amics o companys amb qui de tant en tant en parlava. Una cosa que m'interessava era amb la il·lusió que es recordava i es tornava a intentar fer. Fins i tot persones de pobles diferents vingudes d'escoles també diferents eren capaces de jugar a les cançons de picar molts anys més tard. Era curiós, pensava. Es tracta d'un procés d'enculturació, sense cap mena d'ajuda institucional, tan fort i tan extens que mica en mica em vaig adonar de la seva importància oblidada per tot adult i pensava si, potser, el fet de la seva expansió tingués a veure amb alguna funció amagada més influent del que es creia. Les respostes, com la primera exposada aquí, eren les que més em suscitaven a pensar-ho, perquè cap de nosaltres donava un altre tipus de resposta que no fos <<no les enteníem, no tenien coherència, són estúpides, jo no hi parava atenció al que deien les cançons...>>. Però resulta que avui dia encara són vigents a l'hora del pati, en el mateix lloc on molts de nosaltres, sobretot nenes, vam aprendre a jugar i a compartir.

A l'hora d'escollir el tema de la meua investigació no va ser pas aquest el primer que tenia en ment -perquè jo també compartia la mateixa opinió que molts dels meus amics o companys- però sempre els havia tingut una certa curiositat i, sobretot, estimava la idea de parlar-ne i fer-ne un recull, ja que al formar part del repertori popular i al ser tan poc valorades, poca gent hi trobava res interessant per a perdre-hi el temps. Al presentar el tema no estava segura de la meua elecció perquè tampoc sabia ben bé què hi trobaria, però el recolzament professional va ser òptim per tirar endavant amb el meu objecte d'estudi i els resultats han estat, pel meu parer, fruit d'aquestes bona voluntat de fer de tots els que els interessà formar part en la recerca.

Aquest treball és un conjunt d'emocions i de descobriments d'allò que un dia va ser tant destacat en les nostres vides infantils i que, mica en mica, vam anar oblidant fins el punt de desvalorar-les com si mai no haguessin format part del nostre divertiment ja que, un cop les deixes de fer, llavors, és per sempre.

I un dia les recordes i et dona la sensació que tornes a sentir la mateixa motivació, i les proves, i somrius, i dius: <<-Com podíem cantar aquestes coses? –Doncs perquè no les enteníem>>.

Què entenem per Cançons de Picar?

Per a poder abordar l'objecte d'estudi cal primer aproximar-nos en la terminologia i la definició. L'etiqueta "cançons de picar" ha estat consolidada a partir de la nomenclatura que utilitzen els propis infants, com també de la proposta de l'etnomusicòleg Jaume Ayats en la seva obra *La tirallonga de parelles* (1994), on les va anomenar "cançó-joc de picar".

Les anomeno cançó perquè -a través del joc com a mecanisme d'estratègia- es construeix una composició musical basada en la melodia, el text, el ritme i el gest; les designo cançons de picar perquè el més destacable i que resolts en la seva finalitat és el gest de picar les mans entre els actors. Dit d'una altra manera, sense picar no es poden interpretar.

Les cançons de picar són un tipus de cançons motrius presents a les escoles, però molt específiques ja que tenen quelcom que les fa diferents a les seves "companyes de classe". Així doncs, no estan interpretades ni creades a l'aula sinó que es desenvolupen en el context de pati de les escoles i conformen part del que podríem anomenar "saber popular infantil". Entenem per cançons motrius aquelles on intervé conjuntament el ritme, la melodia, el gest i, en aquest cas precis, el llenguatge. Pel que fa a la composició *melodicoritmico gestual*, es col·loquen dos o més infants, un davant de l'altre o bé en rotllana, respectivament, cantant una determinada melodia i lletra mentre piquen les seves mans amb les dels altres participants en diverses posicions i fent gestos teatrals que recorden a un efecte mirall entre els companys.

2. FONS DOCUMENTALS

Sense entrar en una disputa sobre música tradicional i música popular, vull començar aquest capítol justificant per què entenc les cançons de picar dins del marc de la música popular infantil. En el debat del volum X del Tradicionari (Mascaró, 2008) es refereix al mot *Tradició* a tot allò que neix en el passat –o es fa creure que és així– i que es manté per consens dins un grup que té creences específiques, i el mot *Popular* fa esment a l'acció de l'avui, la quotidianitat, la manera de viure (d'expressar-la i negociar-la).

2.1 DOCUMENTACIÓ SOBRE LES CANÇONS DE PICAR

La documentació que fa referència directa a les cançons de picar és molt escassa. Les causes d'aquest esdeveniment podrien ser múltiples: No es canten a l'aula, són populars i per tant no les trobem escrites, no tenen un nom concret (com per exemple “cançons de saltar a corda”),... I això fa la recerca arxivística molt més àrdua. A més a més, fins a dia d'avui, sembla que en pocs casos ha estat objecte interès més enllà de la catalogació en cançoners, per part d'investigadors en l'àmbit musical.

El folklorista Gabriel Ferré i Puig (1993) va fer un petit estudi d'un dia l'any 1990, per la Fonoteca de Música Tradicional Catalana del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular dependent del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, on les treballa exhaustivament. L'autor les anomena cantarelles i no les diferencia de la resta de cançons de que es fan al pati. Quan vol especificar-les, anomena el moviment “picament de mans” Les transcriu tenint en compte la textura musical, la substància literària, la textura musical i els aspectes coreogràfics. Algunes cançons de picar analitzades són: *El conejo de la Suerte*, *Don Macarrón*, *En la calle veinticuatro*, *Mi hermano se fue a la China*, *En la calle de la bomba redonda*, *Don Federico*, *Champú para los nenes*, *Pata de palo*, *Los horóscopos*, *Para bailar la bamba*. El gran volum d'enregistraments de cançons de picar en un dia ens mostra la important participació d'aquesta cançó-joc alhora del pati dels anys 90.

Ferré (1993) s'adona de la gran participació femenina en les cantarelles. L'autor introdueix com aspecte funcional la possible <<interactivitat psicològica i transcendent quan serveixen per inculcar determinades concepcions del món, o quan en són reproductores, d'aquest sistema convencional de valors>> i en destaca un: la religiositat. Ferré (1993) ens dirà que són cançons d'infants d'ambdós sexes d'edats compreses entre els vuit i els deu anys i que no és possible determinar cap època determinada. Tot i així, deixa un interrogant en qüestions de l'influència que reben les cantarelles dels *Mass Media* i una possible vinculació amb el repertori *postindustrial* que el diferenciaria de l'anterior.

L'autor se sobta de l'espanyolització de les cantarelles que fan les nenes catalanoparlants a l'hora del pati i dóna tres explicacions. L'explicació folklòrica, com a recurs artístic; l'explicació sociolingüística, l'enculturació que pateix la llengua catalana a causa de <<l'assimilació lingüística de la llengua espanyola>>; l'explicació psicolingüística, el format

idealitzat i limitat dels jocs infantils fa que es pugui produir un canvi de registre lingüístic durant la seva execució.

Ferré (1993) ens dirà que la majoria d'aquestes cantarelles són tirallongues de versos, però algunes presenten una certa estructura estròfica i que els recursos literaris són: la repetició de sons, paraules o versos sencers d'una manera parcial o total com a recurs mnemotècnic.

Una tesi en la que es citen aquestes cançons, en aquest cas dins el repertori folklòric infantil de Murcia durant el segle XX, és la investigació de María Jesús Martín Escobar (2001). En ella, s'exposa un extens estudi teòric sobre les cançons infantils de la regió de Murcia on les cançons de picar, anomenades "canciones de dar palmas", també tenen un espai. En cataloga algunes i, a més, les utilitza d'exemple per a formular l'explicació de l'Anàlisi musical com també de la funcionalitat del folklore musical infantil, així com de l'origen de les lletres.

Martín Escobar (2001) entén per cançons infantils tant aquelles que es canten als nens com les creades i recreades per ells mateixos (associades als seus jocs i experiències vitals). L'autora comenta la similitud dels estils entre les diferents cultures europees i, fins i tot, opina que "estan relacionades amb la música tribal més senzilla de tot el món" (2001: 59). Aquest últim punt és molt discutit per l'etnomusicologia, la quals no és partidària de generalitzar la pràctica musical de manera universal ja que les formes d'entendre i construir la música estan lligades a les significacions de la societat en la que es viu. El significat sorgeix de la interacció amb l'ambient provocant una discriminació sensorial particular (diferent o semblant) en cada cultura i per tant no es pot pensar d'una manera holística ni en la seva arrel més bàsica:

Lo que sabemos de música puede abrir nuestros oídos a ella o cerrarlos, hacer que ciertos tipos de música parezcan <<naturales>> y otros no sólo inconcebibles sino realmente inaudibles. (Cook, 2001: 135)

Los patrones sonoros pueden parecerse superficialmente a aquellos de otros grupos de música y pueden ser por lo tanto comparados con ellos; pero si sonidos semejantes demuestran ser producto de procesos diferentes, la comparación es inválida y equívoca. (Blacking, 1970: 1, citado en Pelinski, 2000)¹

Aquesta oralitat directa és contrastada per la indirecta, és a dir, que pren patrons de l'escriptura tradicional i actualment, també, pels sistemes de comunicació com són la televisió, la radio o Internet.

Martín Escobar (2001) està segura que el que manté la seva reproducció i recreació a través del temps sense que caigui en l'oblit és el fet que s'hagi assumit per la comunitat com a quelcom propi i no pas específic d'una persona concreta, d'aquí el terme "col·lectiva" afegit a la descripció. També es podria agregar el fet que és reconstruïda i negociada sincrònicament -com hem vist amb els sistemes de transmissió actuals com la televisió- i no pas un bloc permanent

¹ <<Some sound patterns may superficially resemble those of other music and could therefore be compared with them, but if similar sounds are found to be product of different processes, comparison is invalid and misleading>>. (Blacking, 1970: 1).

que intenta sobreviure inamovible més enllà dels canvis socials. El joc implica aquí quelcom necessari:

Es a través del juego como modifican y adaptan el material heredado dotándolo de la frescura que necesita para su pervivencia. (Martín Escobar, 2001: 84)

Pere Lavega (citada per Mascaró, 2008) defenia la importància del joc com a base fonamental del procés d'identitat del nen –i també de l'adult- en la societat². Martín Escobar (2001) pensa de manera similar que el joc ajuda a conèixer les normes que s'inclouen en la realitat de la cultura concreta a més del seu important pes en el desenvolupament psicomotriu de l'infant. Potser està aquí una de les claus necessàries pel seu manteniment, de fet, la participació de les cançons tradicionals en el repertori infantil tendeix a decreïxer davant les cançons que els nens creen i es transmeten espontàniament a través de l'oralitat directa³.

D'aquesta manera es dona lloc a variacions musicals i també a nivell del missatge que es transmet. Aquesta recreació comunal –tal i com Martín Escobar (2001: 65-66) ens descriu- dona lloc a les translacions (s'hi incrusta un tros de text d'una cançó a una altra sent generalment una modificació que canvia el sentit per complet del text final), a les fluctuacions temàtiques (en la seva transmissió, una paraula és substituïda per una altra que li canvia el sentit), a les distorsions (no tenen per què afectar al tema, es substitueixen paraules per una que no s'entén però que fonèticament és similar) i a les variants melòdiques (moltes vegades originades per canvis textuals, modifiquen alguns sons i ritmes però mantenint les notes estructurals bàsiques). Finalment, ens aporta les característiques comunes de les cançons d'entreteniment infantils:

- Pel que fa a l'aspecte, els versos són parells i normalment penta i octosíl·labs (la versificació és castellana) amb interrogacions o exclamacions finals.
- En l'aspecte musical, predominen els intervals de 3a menor i de 2a major, el ritme binari i els dissenys rítmics repetitius.
- En l'aspecte funcional, serveixen d'iniciació al llenguatge parlat i els seus temes sempre són simples i ingenus. Joaquín Díaz González (1971), potser no estaria del tot d'acord amb aquestes últimes paraules, tal i com ens mostra en la seva anàlisi funcional del folklore infantil:

Yo creo que cada edad tiene una canción adecuada. Por ello, desapruero las ridículas canciones para niños de algunos compositores, que, con sus burritos y sus hadas buenas, quieren confundir la mentalidad de un niño con la de un retrasado mental. (Joaquín Díaz, 1971: 96)

Martín Escobar (2001) diferencia entre *les cançons-joc tradicionals* –que són aquelles transmeses des de fa un interval de temps considerable, en la que també hi ha variacions i readaptacions però, segons l'autora, tendeixen a caure en desús. Posa d'exemple les cançons

² Aquest punt serà tractat en l'apartat posterior *Socialització i Identitat a través del discurs i els missatges en la cançó*.

³ Aquest aspecte no serà tractat en aquest treball ja que no va més enllà dins el meu interès tenint en compte els objectius que s'exposen en la següent secció.

de rotllana, de pilota, de saltar a corda- amb *les cançons-joc no tradicionals d'incorporació recent*, les quals, afirma l'autora, substitueixen poc a poc a les anteriors i que van unides a jocs moderns tal, com el picar de mans (cançons de picar) o d'elàstics. Les segones representen el 26% de les cançons infantils a Murcia, segons el seu enregistrament.

El cambio, que se intuye quizás desde finales de los años 60, en que parece que los niños incorporan a sus canciones tradicionales elementos nuevos o las aplican a nuevos juegos -el elástico, las palmas...-, en nuestro repertorio no se constata hasta los 70. De este decenio recogemos sólo cuatro piezas del tipo transmisión oral de recientes infantiles; pero en los 80 el tipo TORI⁴ supera ya el tercio del repertorio, y en los 90 se convierte en el tipo dominante. (Martín Escobar, 2001: 254)

Hi ha un grup més de cançons relacionades amb l'entorn, tal i com diu Marín Escobar (2001) en les que n'hi ha antigues i recents i són molt menys nombroses: d'àmbit escolar (cançons didàctiques), familiar i religiós.

En l'apartat de cançoners, l'autora es sorprèn de la velocitat en la que es difonen les cançons infantils de transmissió oral i fa una analogia amb l'etnografia feta per Violeta Hemsy de Garriza. És llavors quan apareix citada la primera cançó de picar de mans:

La canción *En la calle Veinticuatro*, la más cantada en Murcia a juzgar por el número de variantes recogidas, se interpreta también -con variaciones textuales y en forma de recitado prosódico- en Chile (Martín Escobar, 1971: 100).

En el mateix apartat, s'exposen tots els cançoners analitzats per ordre de data d'edició des de l'any 1882 fins a l'any 1999. En un dels cançoners analitzats, *Cancionero musical infantil de Toledo* dels autors Manuel Fernández i González de Mendoza (1992) es mostren les fonts del material, el criteri de l'anàlisi i la classificació. En aquesta última apareix, entre d'altres, "Palmas por parejas". És el primer cançoner en el que es daten les aquí denominades Cançons de picar. Pel que fa el *Cancionero musical infantil de Toledo* de Manuel Fernández i la tesi de Martín Escobar hi ha seixanta vuit temes coincidents, dels quals, set d'ells són de "gomes" o de "Palmas por parejas", classificades dins de *TORI*, com ja hem vist abans.

En l'apartat d'anàlisi musical, Martín Escobar fa referència a la cançó de picar *El conejito de la suerte* per explicar l'estructura repetitiva, la qual apareix insistentment en el repertori dels infants. Tal i com diu l'autora, es tracta d'una repetició destacada de dissenys *rítmico-melòdics* en el transcurs de la cançó que coincideixen en aquest cas amb cada semifrase musical.

També en l'explicació de les *rítmico-recitatives* (estructures melòdiques expressives que segueixen l'estructura rítmica de la paraula) apareix la cançó de picar *Papá se va a la guerra*.

⁴ TORI fa referència a les cançons-joc no tradicionals d'incorporació recent.

La diferència entre les anteriors i les *rítmico-melòdiques* és que, en aquestes últimes la melodia està definida. Hi ha cançons que mesclen aquests dos aspectes, el ritme i el melòdic. L'exemple aquí exposat és la cançó de picar Doctor Jano, en la que la primera part és *rítmico-recitativa* i la segona part, *rítmico-melòdica*:

Doc - tor Ja - no, ci - ru - ja - no, hoy te - ne - mos que_o-pe - rar
E - lla tie - ne vein - tiún a - ños, y tú pron - to los ten - drás.

1ª vez
en la sa - la de_e-mer-gen-cia a_u - na chi - ca de su_e - dad. Pe - ro re -

2ª vez
(ritard.)
cuer - da que_es un vie - jo ci - ru - ja - no, con ti - je - ras en la ma - no y_un pe -

que - ño co - ra - zón. ¡A - bier - to!

(Martín Escobar, 2011: 212)

Pel que fa l'anàlisi textual, Martín Escobar (2001) utilitza la cançó de picar *Pepe trae la escoba* per a representar l'*apropiació* melòdica i textual (utilització d'una cançó amb les seves característiques més o menys invariables per altres fins). En aquest cas, la cançó original és un èxit del programa de televisió *Los payasos de la tele* (1970-1980).

En les cançons de tendència rítmica (com les cançons de picar) el component melòdic es difumina davant de la intensitat d'un text marcat amb síncopes i pauses expressives. Aquestes característiques són de gran atractiu pels nens actuals i es per això que, segons Martín Escobar, es troben entre el repertori actual de la música popular infantil (creada i recreada pels infants).

En el següent quadre es veu la funció predominant per a cada tipus de cançó-joc. TORI fa referència a les ja conegudes *cançó-joc no tradicionals de incorporació recent*. També veiem explícites les cançons de picar en altres àmbits però amb un número més reduït de casos com és en TOTI -*transmisión oral de tradicionales infantiles*- i en TEP -*transmisión del entorno político-religioso*.

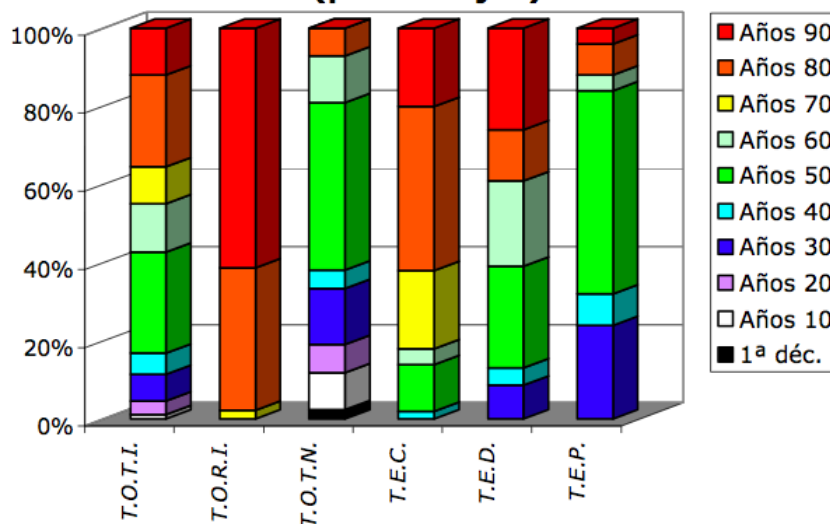
CUADRO Nº 18 (a): TIPOS EN CADA USO
(números absolutos)

	TOTI	TORI	TOTN	TEC	TED	TEP	TOTAL
De columpio	4	-	-	-	-	-	4
De comba	67	28	2	-	-	-	97
De corro	124	1	1	-	-	-	126
De elástico	6	22	-	1	-	-	29
De entretenim.	6	-	29	31	10	2	78
De excursión	27	14	9	7	-	2	59
De fila	7	-	-	-	-	-	7
De filas	13	1	-	-	-	-	14
De gestos	12	4	-	-	-	-	16
De iglesia	-	-	-	-	-	9	9
De palmas	2	104	-	11	-	-	117
De pasillo	45	1	1	-	-	1	48
De pelota	4	-	-	-	-	-	4
De suertes	11	1	-	-	-	-	12
Uso escolar	-	-	-	-	13	5	18
Uso familiar	21	-	-	-	-	6	27
Total	349	176	42	50	23	25	665

(Martín Escobar, 2001: 269)

En el següent requadre podem observar la relació entre el tipus de cançó i la dècada en que ha estat més utilitzada. Fixem-nos especialment en TORI.

FIGURA Nº 24 (b): DÉCADAS DE CADA TIPO
(porcentajes)



(Martín Escobar, 2001: 288)

Segons els resultats obtinguts per l'autora, les cançons de picar tindrien origen als anys 70 i s'estendrien fins l'actualitat.

A part de la tesi de Martín Escobar (2001) no he trobat cap altra treball tant complet que parli de les cançons de picar. Anna M. Fernández Poncela (2005), en la seva investigació *Canción infantil: discurso y mensajes* ens parla de les lletres subversives, les quals surten de les

generalitats i per tant del discurs del model hegemònic cultural que acostuma a reflectir-se en les cançons i que recorden a les cançons de picar. Un estudi exhaustiu de les lletres relacionades amb la societat no està reflectit en el treball de Martín Escobar (2001) i per això trobo important l'aportació d'aquesta autora. Tot i així, no es fa referència directa a les cançons de picar i, per tant, no poden estar considerades directament com aportació documental de les cançons al respecte, en canvi, sí hi té cabuda en el capítol 2.3 *Funcionalitat* d'aquest marc teòric. Altres fonts on podem observar aquestes cançons de picar són en cançoners, per exemple en l'apartat *Otros juegos* com passa al cançoner dels autors Carlos Reviejo i Eduardo Soler (1999) però sense explicacions ninguna vers les cançons de picar. En aquest cançoner s'inclouen *Soy el chino capuchino*, *Maniquituli*, *Mama Bebé*⁵ en l'apartat comentat.

Deixant de banda les fonts formals, trobem informació de les cançons de picar en àmbits d'informació de caràcter informal com és el web Youtube o el web Vimeo, en els quals es penjen vídeos de particulars i és molt típic trobar nens i nenes jugant a aquests tipus de cançó-joc. També els blocs i els fòrums estan replets d'informació de participants curiosos i enyorats que recorden les lletres i les gaudeixen de nou, o bé les analitzen i les critiquen. Típic d'aquests llocs és el trobar les infinites variacions amb les que cadascú intervé en la conversació. A vegades la informació és molt valuosa ja que tracta d'experiències personals vers les cançons. Tot i ser de font informal és interessant per observar, on-line, l'activitat, ja que ens comunica de la seva popularitat i pervivència. De totes maneres, no es pot descartar el treball de camp propi ja que en aquests vídeos o webs no s'està controlant la intervenció ni es pot conèixer adequadament la font, entre altres distorsionadors⁶. A l'Annex s'afegeix un exemple d'opinió extreta d'Internet en el capítol 7.5 *Opinió pròpia*.

2.2 CONTEXT HISTÒRIC I LA CONSTRUCCIÓ DEL GÈNERE

Per tal de poder contextualitzar els canvis progressius que sofreixen les cançons de picar a mitjans dels anys '60 en totes les seves característiques, trobo summament necessari introduir quatre pinzellades de la situació social –en qüestions de gènere- en el territori espanyol a partir dels anys 40 fins els anys 70 a fi de comprendre'ls millor. Aquestes dades

⁵ *Mamá Bebé*, comparteix una bona part de la lletra amb la coneguda cançó de picar *Dan Dan Dero*. No puc fer la comparativa amb el ritme i melodia perquè no hi apareix la transcripció, tan sols la lletra.

⁶ Alguns dels centenars d'exemples són:

-<http://www.memoriablau.foros.ws>, en la que apareixen varies versions de *La lechera*.

-<http://www.retromemories.net/?p=3635#more-3635>, divertit anàlisi de la lletra de *Don Federico*.

-<http://blogs.elpais.com/mamas-papas/2012/01/la-canción-de-don-federico.html>, indignació per part de l'escriptor de la violència de gènere que, segons ell, suscita *Don Federico*.

-<http://www.yodibujo.es/articulos/una-cancion-de-palmas> 76624, Xarxa social en la que es recorda *Amarillo* amb molta alegria per part dels participants al blog.

estan extretes de les conferències del IV Congrés Internacional de AUDEM, exposades en el Recull *Los feminismos como herramientas de cambio social* <<mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres>> (Bosch; Ferrer; Navarro, 2006).

En època de dictadura, hi va haver una divisió sexual del treball que va emfatitzar la separació de l'espai privat, la llar -destinada a les dones- de l'espai públic, destinat als homes. La família va perdre les funcions econòmiques, socials i polítiques que tenia en la societat preindustrial i la seva activitat es va reduir a l'àmbit familiar on la dona duia a terme el treball domèstic, el paper d'esposa i el paper de mare desvinculat totalment de l'activitat econòmica, cultural i social. L'àmbit públic, contràriament es va endur el valor econòmic, social i prestigiós, mentre que a l'àmbit privat tan sols se li donà un valor simbòlic. Així si l'home era qui ocupava l'àmbit públic li atorgava un poder sobre les dones, que va ser legítim per la intervenció de l'estat excloent-les de la ciutadania i restringint les seves activitats. Depenien de l'home. Aquest model radical de societat patriarcal –present, en general, durant els quaranta anys de règim- es desentenia totalment del feminisme de la República i va dur a terme fortes campanyes publicitàries, en les que es descrivia els rols que havien de seguir les dones per ser unes bones dones (el de esposa, el de mare i el de mestressa de casa, perquè això era allò natural pel seu ésser) i el dels homes per ser uns bons homes (responsables de l'economia i de la reflexió, el intel·lecte).

Els estereotips que acompanyaven a la dona eren: sentimental, amb pors, tonta, sense capacitat de reflexió però servicial i generosa. Per assegurar que la dona no volgués ser res diferent, se li recordava que qualsevol altre cosa és d'homes i que trencar aquesta diferenciació va contra la naturalesa ja que, segons la medicina de l'època, la biologia sustenta aquestes diferències. No és que les dones no siguin capaces de fer altres feines sinó que no se les devia permetre tal cosa. Així la funció de la dona es preocupar-se d'aquelles feines que l'home no pot desenvolupar perquè es troba treballant fora de casa.

Abans de la dictadura i durant la guerra civil espanyola, aquests papers no havien estat encara delimitats, principalment perquè tothom havia de treballar i sobreviure i a més a més perquè encara no havia triomfat la dictadura. No és, doncs, fins els ben entrats anys '40 que veiem regnar aquesta ideologia.

Les polítiques per abordar la discriminació de les dones no sorgeixen fins la segona meitat dels anys seixanta, a partir del moviment feminista i en el marc de la transició de la dictadura franquista a la democràcia. El feminisme necessitava d'un poder polític per agafar força i s'uní amb els partits d'esquerra, primer en els ajuntaments i després al govern central el qual va permetre que la temàtica de gènere fos part de l'activitat governamental. D'entrada es van trobar un front oposat: el sistema radical patriarcal. Als anys seixanta van ser importants per les dones ja que es va celebrar l'**Any Internacional de les Dones de les Nacions Unides** i els moviments feministes prenen força a nivell internacional. Espanya va tenir com a referència altres països com Estats Units, on l'alliberació de l'esclavitud anys abans i els moviments liberals com el moviment Gay o La Psicodèlia prenen molta força (de fet, tots ells recolzaven).

Així els canvis en la situació de les dones formava part d'una profunda transformació política a nivell general.

2.3 FUNCIONALITAT

2.3.1 SOCIALITZACIÓ I IDENTITAT A TRAVÉS DEL DISCURS I ELS MISSATGES EN LA CANÇÓ INFANTIL

El repertori musical de cançons és utilitzat pels nens per a crear noves cançons que s'adaptin als temps que corren. La indústria discogràfica, la radio, el cine, la literatura i la televisió transformen i reconstrueixen les cançons que els nens utilitzen per a jugar. La música, dins el joc, ajuda al desenvolupament psicomotriu, l'expressió oral i el llenguatge (Martín Escobar, 2001). Les narratives que s'hi conformen es creen, es recreen i es reproduïen reforçant les idees de la societat en la que sorgeix i d'aquelles persones que les difonen de manera que entronca amb el discurs cultural hegemònic de la societat en qüestió.

La canción es una vía de endoculturación social en general, y en particular esto parece claro en la infancia, donde se moldean las mentes infantiles, cuando se figura su cultura sociopolítica y la formación de ideas político-sociales tiene lugar, entre otras cosas. (Delval, 1999. Citat a Fernández Poncela, 2005)

Seguint la mateixa línia i com a reforçament a lo exposat anteriorment, trobem aquesta opinió pròpia de Joaquín Díaz (1971)⁷ en la que es redacta una interpretació personal que segueix els cànons esperats en la cultura occidental espanyola dels anys 70, naturalitzant el que una nena espera de les cançons i el que un nen espera de les cançons, per a que siguin objecte de desig:

El deseo natural de cualquier crío, sobre todo a partir de los cinco años, es el de escuchar en el texto algo fantástico; un cuento cantado, en resumen. Las niñas, en cambio, utilizan para sus juegos, canciones como ésta, en la que se respira algo de la vida real:

Me casó mi madre,
chiquita y bonita,
con unos amores
que yo no quería.
(...)

(JOAQUÍN DÍAZ, 1971: 97)

Poncela (2005) no fa distincions en qüestió de gènere pel que fa les motivacions que els duen a cantar. Però sí fa èmfasi a com els discursos que ens vénen de la cultura són utilitzats en les cançons i com aquests posicionen i jerarquitzen als individus dins la societat. Segons aquesta autora, les temàtiques més utilitzades en els diferents discursos possibles serien aquelles que formen part del nucli base de la cultura en la qual es reproduïen i aquestes, en el cas del territori espanyol, són⁸:

⁷ DÍAZ, JOAQUÍN. *Palabras ocultas en la canción folklórica*. Madrid: Editorial Taurus, 1971.

⁸ S'utilitza traducció pròpia per tal de fer la lectura més amena.

DISCURS DE PODER

- Església, exèrcit i monarquia.

- <<Els altres>>

DISCURS DES DEL PODER:

- Violència social i maltractament infantil.

DISCURS DE LES RELACIONS DE PODER:

- L'amor: una idealització.

- El matrimoni: un destí femení i una elecció masculina.

- Homes i dones.

- Com són i han de ser les dones: virtuoses.

- Lletres subversives: una excepció.

Tot i així, a vegades, en la cançó infantil es trastoca el discurs hegemònic donat. L'última secció tracta aquelles cançons de les quals les seves temàtiques trenquen o es resisteixen a les normes, rols i posicions que suggereix el model hegemònic cultural. En atenció a aquestes cançons subversives, Poncela (2005) deixa molt clar a l'inici de la presentació que, tot i que la seva intenció no és qüestionar la nostra educació ni els nostres records, ni tampoc acusar o censurar les melodies, fa una crida d'atenció per iniciar una reflexió en torn als discursos i missatges que es difonen a través de les cançons. Amb aquesta opinió, l'autora deixa entreveure una consideració potser negativa cap als adults que ella creu que són els que socialitzen als nens. Observem doncs, que en moltes d'aquestes cançons –anomenades subversives- es canten temàtiques que acostumen a formar part dels temes tabú o d'allò que no es propi del saber d'un infant segons l'etapa en que es creu que hi està posicionat. L'etnomusicòleg Jaume Ayats (2010) ens diu:

El cant permet comunicar sentiments ocults i mostrar actituds, expressar opinions i detalls de la vida social i personal que fora d'aquest moment semblarien inoportuns o inadequats per ser dits en públic. (Ayats, 2010).

Si és cert que el treball de on s'extreu la cita parla de cançons fetes per adults, es podria extrapol·lar als nens i observar la mateixa necessitat de cantar allò que no es pot dir, com demostra Casals (2009). De fet, Ayats (2010) afegeix que en l'observació hi havia espectadors que miraven i escoltaven les cançons amb contingut picaresc de manera molt agradable, somrient i divertida. El mateix autor esbrina quins són els espais idíl·lics per a dur a terme aquests tipus d'activitats on <<la llibertat crítica del dir>> queda palesa en la seva narració. Sembla doncs, que la responsabilitat de l'actor queda involucrada en el joc i deixa de ser seva per formar part de la comunitat, construint el fer social i l'imaginari social.

Aquesta nit es poden somniar diverses possibilitats amoroses, alhora que també socials o polítiques, i tot cantant es fan temptejos, declaracions emocionals, o noves coneixences, tot compartint opinions i declarant posicionaments que, la resta de l'any, es manifesten de manera molt més discreta o, simplement, queden amagats. (Ayats, 2010)

Joaquín Díaz (1971) explicita que el desconeixement, moltes vegades remarcable, es fa evident en les frases sense sentit. De les variacions que hi apareixen en les cançons infantils, Martín Escobar (2001) hi exposava un anàlisi cautelós com ja s'ha vist en el capítol anterior.

Martín Escobar (2001) ens apropa també a les temàtiques des d'un enfocament diferent. Sosté que els temes preferits són els de caràcter narratiu, líric, amorós o humorístic. Dins del narratiu, trobem els romanços. En el líric no els detalla i en els de caràcter amorós poden ser de diverses modes, a vegades poètic, d'altres picaresc... Pel que fa a l'humorístic, tal i com diu l'autora, els nens busquen paraules sense sentit, exageracions, ruptures lògiques i disbarats.

2.3.2 ESPAIS DELIMITATS A TRAVÉS DE L'ACTIVITAT MUSICAL

D'entrada cal entendre que <<La música és clarament una part molt important de la vida moderna i ens ajuda a comprendre-la, articulant el nostre coneixement vers els altres, els espais, el temps i les coses, i de nosaltres en relació amb tots ells>> (Martin Stokes, 1994: 4)⁹. Segons Stokes, la música i el ball, a més de reflectir la realitat, ofereixen significats en els que les posicions, les jerarquies són negociades i transformades.

La teoria crítica, ens explica Nicholas Cook en *De Madonna al canto gregoriano* (2001), és una teoria de poder, en la que aquest, basat en el patriarcat, és considerat la força que té una institució en fer creure als ciutadans que allò que viuen és natural, de manera que el cànon musical, és a dir, aquelles estructures que mantenen el discurs hegemònic i que la institució vol conservar sigui el més acceptat i desitjat per tots. Aquest cànon limita les maneres de fer tant estructuralment, com en la pròpia activitat i fins i tot en els actors que hi intervenen.

Si lo bueno es lo canónico, cualquier persona que quiera hacer música buena tratará de emular el canon y de alejarse de lo que no está en él; como consecuencia de esto, las características relacionadas con <<lo femenino>> y las prácticas musicales de las mujeres, excluidas del canon, se devalúan. (Clúa, 2008: 299)

Este término [el cànon] indica una estructura social en la que hay múltiples relaciones de poder, incluyendo el económico, el físico y el discursivo para construir "verdades", pero en el que el balance general de poder es favorable a los hombres más que a las mujeres. (Green, 2001: 23)

El sistema patriarcal no tarda mai massa en desfavorir les feminitats que trenquen els espais masculins com ho ha estat l'activitat pública musical. Inferioritzen les seves potencialitats o la tracten de prostituta (aquest paper és molt important i serà tractat també en aquest treball). Un exemple que apareix en el llibre d'Isabel Clúa (2008) són els grups de fans,

⁹ <<Music is clearly very much a part of modern life and our understanding of it, articulating our knowledge of other peoples, places, times and things, and ourselves in relation to them>>. (Stokes, 1994: 4).

necessaris per la supervivència del músic i del seu consum. Aquests han estat infravalorats i vistos com un grup de noies esbojarrades, dèbils, incontrolables, innocents, molt poc intel·ligents (cosa que no passa amb els fans masculins d'un grup com pot ser el grup de punkrock NOFX, els quals ni tan sols se'ls anomena així).

Un altra exemple, en aquest cas estudiat per Susan McClary és el de Madonna. La cantant va ser tractada, com ens diu l'etnomusicòleg Nicholas Cook (1998: 138), de <<niña tonta de discoteca>>, ja que el cànon dicta que les dones no han de ser compositores, sinó cantants d'allò que altres manen. L'estudi, també explicat en síntesi en el llibre d'Isabel Clúa, és un anàlisi de la seva cançó *Live to Tell* on es demostrava, per sorpresa dels fidels al cànon, un important coneixement de la cantant no solament musical sinó també contextual perquè sabia com ho havia de compondre si no volia seguir les estructures harmòniques que McClary declarava patriarcal.

D'aquí naixerà la musicologia feminista amb Susan McClary al cap davant. Aquest corrent es posicionarà en contra del tracte que havia patit la dona tant pel que fa a la "història" com en la vida de música amb dos objectius clars: per una banda, recuperar la història perduda de les dones músiques (per tal de recobrar una tradició musical femenina) i, per altra banda, aportar nous models femenins positius, lluny de visions tradicionals, que estimulin la participació d'altres dones al món musical.

Els setanta estaven dins de la segona onada feminista. L'any 1975, la ONU va declarar Any Internacional de les Dones i es van fer les primeres trobades i congressos sobre dones i música on investigadores, compositores, pedagogues...van tenir l'oportunitat de conèixer-se i discutir (Clúa, 2008: 294).

Segons Eduardo i Laura Viñuela (2008), la música reflexa la realitat i contribueix en el seu imaginar en tant que l'afirma o en deconstrueix estereotips. Posen èmfasi en la necessitat d'entendre les formes de recepció de la música i les possibles respostes dels actors. També s'afirma que la música amb més difusió serà aquella que més s'impliqui en la construcció de la identitat. Tal aspecte està molt estudiat per els creadors de la música comercial i que segueixen els canons institucionals, generalment.

Una de les categoritzacions més importants pel que fa la estereotipació femenina-masculina en la música popular és la categoria <<públic enfront d'allò privat>> que ja hem estat percebent. Tal i com hem llegit en la cita de Lucy Green, allò físic també és una qüestió canònica. Els espais públics estan controlats pels homes i engloba el món del treball assalariat, i l'esfera privada -on és la dona la que més transita- es compon del treball domèstic i no assalariat com també de la família. Els homes, no s'han infiltrat tant en l'àmbit privat com les dones en l'espai públic, i quan aquestes ho han fet ha estat en àmbits relacionats amb el treball domèstic (educació, cura dels altres, neteja...). Green (2001) afegeix el terme de *display* (exhibició) per representar la incidència del trencament dels rols tradicionals suposats femenins quan una dona travessa l'esfera pública. En el cas de la música, sent instrumentista, compositora o cantant. Si bé és cert que es donaven casos de dones músics que impulsaven el moviment feminista -com la cel·lista Aurora Bertran (1892-1974) creadora del grup format íntegrament per dones *Jazz Band*- altres casos com l'exposat en l'obra de Nicholas Cook

reforçaven la tradició. Així, la compositora Céline Chaminade a cavall dels s.XIX-XX mostra una estratègia a aquest tipus de trencament de rol: es posà un pseudònim masculí per a poder escoltar les seves obres interpretades ja que l'Estat havia estès la idea de que les dones biològicament no estaven preparades per aquest tipus d'activitat.

En la música popular, els homes sempre han mantingut activitats i espais lliures de la presència femenina que els permeten establir-se com a grup sense patir biaixos en la constitució de la seva identitat. Ho observem per exemple en el Metal (Clúa, 2008) on la participació musical és generalment masculina tant en les activitats que es construeixen entre el públic (el *Moshbit* o cercle bit és una activitat de caire masculí) com a dalt de l'escenari. En aquests espais els homes reforcen les conductes masculines com són aquelles relacionades amb la força, la valentia, l'honestat, el compromís i el distanciament de la monogàmia. Sílvia Martínez (1997) accentuava el rol de la dona-objecte en el heavy dins la ciutat barcelonina, en front del rol masculí conformat per <<la potència i la força –ideals estètics del heavy- atributs clarament i exclusivament masculins>>. Tot i que les persones que conformen l'activitat no assumeixen els discursos masclistes com a propis, l'imaginari d'aquest estil conta amb l'exclusivitat masculina.

El cant, durant el s.XIX i principis del s.XX, estava considerat com quelcom natural que no requeria una tècnica tan considerable com la pràctica d'un instrument; que una dona toqués un instrument amb bona tècnica demostrava la seva racionalitat i eficiència en camps pròpiament masculins i aquest punt feia trontollar la identitat masculina. Un exemple és la cita exposada per Lucy Green (2001: 71) en la seva Tesis:

En poco tiempo, los hombres descubrirán que están siendo desplazados paso a paso y con éxito en otra esfera más por el sexo débil... cada vez tendrán preparados menos puestos de trabajo que les esperen.....(Musical Standard, 2 de abril de 1904; cit. En Tick, 1986, pág. 333.)

D'aquesta manera, més enllà de l'espai públic i privat, les activitats que s'hi conformen també prenen identitat femenina o masculina. L'etnomusicòloga Ruth Finnegan (2008) exposava en el seu capítol *Senderos en la vida urbana*, les construccions sobre com i per què s'escollia o es practicava un determinat tipus de música. Segons l'autora, en la nostra cultura, com en totes les altres, hi ha apropiació conceptual sobre les activitats <<naturalment>> masculines o femenines, la qual cosa afecta directament a la activitat musical. Als anys '80, els nois els costava més que a les noies fer piano i a les noies els costava més que als nois entrar en un grup de rock. En tots dos casos, ens explica l'autora, els individus que aconseguien traspasar les barreres (els límits entre les activitats considerades femenines i les considerades masculines) eren qui mostraven més determinació en la tasca. Segurament el fet de traspasar els límits imposats obliga a l'individu a demostrar que hi pot formar part i fins i tot millor que alguns dels quals estan predestinats culturalment a estar allà dins. La següent cita mostra precisament que la decisió de fer una activitat o una altra ve escollit pel que t'envolta i no únicament per qüestions biològiques:

Existía una gran cantidad de excepciones que demuestran que los roles de género eran, en general, expectativas y no requerimientos absolutos. (Finnegan, 2008: 460)

Gràcies, ens expliquen Eduardo i Laura Viñuela (2008), als moviments feministes que van succeir des de principis de segle, passant per la segona onada feminista (també es parla d'una tercera) conjuntament amb el posterior ciberfeminisme que va donar de forma on-line a un canvi de valors conjunts, les dones sortiren de casa, trepitjaren els espais públics i començaren a formar part d'activitats que havien estat correspostes als homes.

En aquest subcapítol hem observat com les dones han anat guanyant terreny en àmbits masculins musicals ja siguin com a músiques, compositores, consumidoras, practicant i formant part de les activitats musicals de carrer però a causa de la desvaloració per part del sistema, encara avui dia es pot parlar de colonització interioritzada (tot i que se supera mica en mica) que fa referència a l'assumpció de la posició subordinada pels propis dominats assegurant l'eficàcia del sistema. Tal i com comenten Eduardo i Laura Viñuela (2008) les dones, igual que els homes, se serveixen dels medis musicals que tenen a la vora. Així, no es tracta que la dona hagi canviat completament el discurs i cerqui l'adquisició d'una nova identitat femenina, sinó que desenvolupa noves possibilitats, negociant, limitant i ampliant el concepte de feminitat tradicional. Ha canviat <<la forma en que doten a aquelles estructures conscient o inconscientment, d'una nova significació de gènere>> (Clua, 2008: 316).¹⁰

2.4. SOBRE L'ANÀLISI MUSICAL DINS L'ÀMBIT DE LA CANÇÓ INFANTIL POPULAR

2.4.1 AYATS, J. (1994). *Un model formal per a les cançons infantils*.

El seu model analític va ser creat i utilitzat en la seva Tesina (1994) i intenta ser un model unitari al conjunt d'expressions cantades pels nens. L'autor intenta trencar la divisió Infant VS adult, ja que això porta inevitablement a creure que, quan l'infant utilitza recursos d'expressions considerades adults es determinen directament com a imitacions i no pas de creacions d'ells mateixos i en canvi, quan és l'adult qui utilitza recursos infantils, denotaria negativa infantilització. Jaume Ayats tria les tirallongues de parelles com analogia al que Brailoiu va descobrir: <<en la majoria de casos els versos es disposaven en un seguit de parelles, cadascuna amb una rima final pròpia>> (AYATS, 1994: 34). També perquè recull mecanismes rítmics i melòdics descrits en el repertori adult.

És interessant remarcar aquest autor, ja que un dels treballs de camp que s'hi explicita és en l'àmbit de *Cançons-joc de picar*¹¹, concretant el seu estudi en l'estructura rítmica-melòdica-literària.

Jaume Ayats treballa els paràmetres que a nivell estructural del missatge més rellevància tenen pel treball de camp. Respectant l'ordre d'anàlisi trobem: *ordenació de la durada temporal amb un nombre de síl·labes, el perfil melòdic i la construcció lingüística*. No es

¹⁰ Traducció feta per l'autora d'aquest treball.

¹¹ Treball de camp, transcripció i estudi efectuats pels divuit alumnes de segon any del Postgrau d'Educació Musical, Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona. Enquesta a grups de nens de vuit anys d'una vintena d'escoles de Catalunya. Treballs dirigits per Jaume Ayats. Novembre i desembre de 1993. Els registres es troben en format de Cassette a la mateixa universitat.

destaquen en aquest treball altres elements significatius com és la gestualitat o les modulacions de volum o timbre, ja que la comprensió global de l'acte comunicatiu no forma part del seu objectiu.

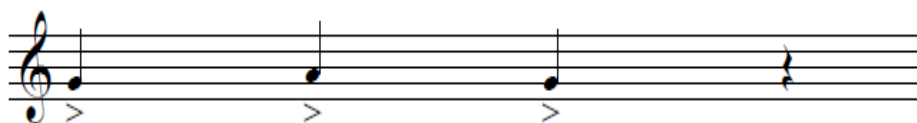
ORDENACIÓ DE LA DURADA TEMPORAL AMB UN NOMBRE DE SÍL·LABES

En aquest apartat l'autor relaciona ritme amb síl·labes. Això és així perquè a cada durada temporal li correspon una síl·laba, ja que el mecanisme rítmic és sempre sil·làbic. L'autor classifica els versos segons la pulsació que tenen i dins de cada apartat comenta les característiques bàsiques pel que fa el número de síl·labes, principis i finals (vers oxíton o paroxíton), relacionats amb el ritme.

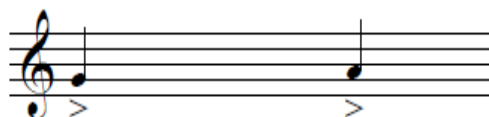
PERFIL MELÒDIC

Cadascuna de les tipologies de vers descrites en l'anterior secció corresponen a un perfil melòdic concret i per tant el número de tipologies de vers amb perfils melòdics és exacte. Relaciona el paràmetre temporal amb el d'entonació i els classifica segons la correlació en diferents models:

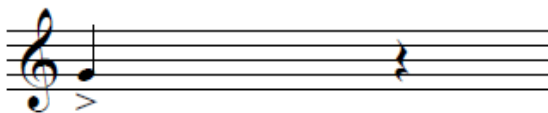
Model A: aquelles tirallongues compostes de versos de quatre pulsacions que s'estructuren de dos en dos. En aquest model es relaciona els elements rítmico-sil·làbics, melòdics i estructurals comuns.



Model B: versos de dues pulsacions que s'expressen en dues negres accentuades.



Model C: versos de dues pulsacions amb un únic accent sobre de la primera. La seva expressió mínima és d'una síl·laba.



ESTRUCTURACIÓ LINGÜÍSTICA DELS VERSOS

L'autor ens justifica la segmentació d'una cançó en versos. Basant-se amb Brailoiu, Jaume Ayats observa que els versos es troben aparellats en tots els casos a causa de la rima. Aquest aspecte és crucial per a l'anàlisi i és l'únic autor citat en aquest apartat que hi sotmet un capítol. Es basa amb el model A i model B presentats anteriorment per a donar l'explicació.

2.4.2 MARTÍN ESCOBAR, M. JESÚS (2001). ADAPTACIÓ DE L'ANÀLISI DE L'ETNOMUSICÒLEG BRUNO NETTL, 1964.

L'any 1964 sortia a la llum l'anàlisi musical de l'etnomusicòleg Bruno Nettl¹². Martín Escobar (2001) els recull i els adapta al seu objecte d'estudi, les cançons infantils de transmissió oral al territori murcià, durant el segle XX. Per la seva proximitat al meu objectiu exposo aquí directament aquesta última revisió.

Bruno divideix dos criteris. *El criteri fonètic* que està present quan la transcripció de la peça es fa al detall però a causa d'aquesta condició no pot ser conegut el sentit general de l'obra; I *El criteri fonèmic*, que treu a la llum el sentit general però prescindeix dels detalls. Com que el tipus de cançó que estudià Martín Escobar (2001), de la mateixa manera que les cançons de picar, s'estudien a través de l'observació d'un nen o d'una persona gran que viatja a través de la memòria per recordar els seus cants infantils, el detall és quelcom que s'escapa fàcilment i per tant l'autora va decidir basar-se en el criteri fonèmic, que en definitiva recull l'entesa de la cançó per part del practicant.

Pel que fa *la tessitura*, es busca el punt mig entre les observacions de nens i dels adults i pel que fa *les armadures*, l'autora intenta que sigui el màxim de poc carregades possible sent les més adequades Do Major, Sol Major o Fa Major. Aquests canvis, ens comentará, no suposen un problema ja que els sistemes tonals d'aquestes cançons tendeixen a variar. *Les figures* segueixen l'escriptura típica de barres en les figures unides, com les corxeres o semicorxeres. En relació a l'ús de *símbols*, destacar la nota sense cap (x) que indica els sons indefinits pròxims a la parla i les repeticions amb 1ª i 2ª vegada. Per contra a aquest model, *els compassos* no aniran assenyalats ja que es dividiran les frases en qüestions de com les pensen els nens i no pas des d'un aspecte formal.

Pel que fa els textos, sempre s'escriuran sota la notació musical i almenys una estrofa. Les síl·labes se separen amb guions, s'uneixen les sinalefes, es respecten els accents invertits a causa del ritme de la música, etc. En definitiva, s'aplicaran els criteris comunament acceptats en els cançoners tradicionals.

La última apreciació que comentará l'autora en relació al treball de Bruno Nettl, és sobre els títols. Els nens acostumen a anomenar les cançons amb el primer vers d'aquestes. Però no sempre és així, dirà l'autora. A vegades els transmissors utilitzen la paraula més repetida o que creuen que designa millor la cançó. És per això que en la transcripció de la seva tesi s'exposa una mateixa cançó amb títols diferents, per tal de respectar la informació del testimoni.

En mostra d'exemple afegeixo aquí una de les cançons transcrites:

La métrica *cuaternaria simple* —en puridad una forma de compás binario, según se advirtió— aparece a veces sola, y a veces combinada casi imperceptiblemente con otros compases simples. (...) Se combina con el compás de 3/4 en la reciente canción de palmas "¡Oh, minuplé!" (nº 485). (Martín Escobar, 2001:198)

¹² NETTL, Bruno (1964): *Theory and method in Ethnomusicology*. The Free Press of Glencol. New York.



La mateixa autora fa referència a les formes textuais, dins de l'apartat *Anàlisis de los textos*. Per tant, veiem que tracta per una banda els aspectes melòdico-rítmics i per un altra, els literaris. Allí exposa les següents estructures mètrico-literàries espanyola amb exemples de cadascuna: quarteta octosíl·laba, aparellat, quarteta hexasíl·laba, romancets i romanços, quarteta de seguidilla i tornada.

3. METODOLOGIA

3.1 OBJECTIUS

Parteixo de la idea següent: si les cançons de picar han format part extensament d'una etapa consistent sincrònicament com també diacrònicament en el nostre repertori popular infantil, es deu a algun tipus de funció particular que les fa diferents a la resta de cançons-joc.

A partir d'aquesta idea es plantegen els objectius de la següent manera:

- **Recollir i analitzar des del punt de vista gestual, rítmic, sil·làbic i melòdic.**
- **Aconseguir una aproximació en l'època d'origen de les cançons de picar per tal de determinar la seva situació dins el context sociocultural.**
- **Especificar la funció de les cançons de picar a partir de la lletra, el joc i l'espai que ocupen.**

3.2 DISSENY

Es tracta d'un estudi de cas múltiple ja que s'estudien diversos casos alhora per estudiar una realitat concreta. La investigació és etnogràfica, basada en l'observació d'un col·lectiu humà del que, a més de conèixer l'objecte de forma èmic, també s'extreu tota aquella informació externa demanada en els objectius.

El mostratge

S'han escollit dues mostres no probabilístiques en aquest treball. Per una banda, una mostra a propòsit per a fer el treball de camp en nens i nenes de l'escola Germans Corbella de Cardedeu (estudi sincrònic). Per altra banda, una mostra a propòsit estratificada per dècades en vuit grups, de persones que viuen actualment a Cardedeu i que ja han anat a l'escola primària, per tal d'estudiar les cançons de picar a través de la memòria dels antics participants i no participants (estudi diacrònic).

→ **En l'Escola Germans Corbella de Cardedeu.** S'ha dut a terme una observació participant durant set patis de mig hora cadascun.

- Grup de sis nenes i dos nens de segon curs. S'afegeixen 3 nens més en aquest grup quan es fan tres cançons determinades amb una funció diferenciada de les altres cançons de picar que veurem en aquest treball (Don Macarron Chistero, Debajo de la mesa i el Conejo de la Suerte).
- Grup de vuit nenes de tercer.
- Grup de set nenes de quart curs i una de tercer.

→ **Taula d'entrevistats en grups de discussió.** S'ha dut a terme una entrevista semi-estructurada que ha durat per cada grup uns quaranta minuts i vint minuts/mig hora per les entrevistes. Els intervals d'anys estan pensats per englobar des dels nens que ja no van a l'escola fins l'edat dels 99 anys, organitzats per dècades. El grup 1 representa la població més jove, mentre que el grup 8 és la població més vella. No tots els grups contenen amb el mateix

numero de subjectes i no tots han estat entrevistats en grups, Per això es troba l'etiqueta "entrevista" la qual assenyala quins han estat entrevistats de forma particular. Tots són persones que actualment resideixen a la vil·la de Cardedeu i per tant, la localització fa referència a l'escola on anaven de petits. La taula completa està en el capítol d'Annex 7.1 *Taula dels participants completa*.

GRUP	DÈCADA	Nº SUBJECTES
Treball de camp	2000-2006	---
GRUP 1	1991-2000	4 participants
GRUP 2	1980-1990	4 participants
GRUP 3	1969-1979	3 participants

GRUPS	DÈCADA	Nº SUBJECTES
GRUP 4	1958-1968	5 participants
GRUP 5	1947-1957	2 participants
GRUP 6	1936-1946	3 participants
GRUP 7	1925-1935	6 participants
GRUP 8	1914-1924	1 Participant

Mostratge de les cançons: les cançons analitzades en els resultats, dins dels diferents apartats, han estat triades segons les seves aportacions.

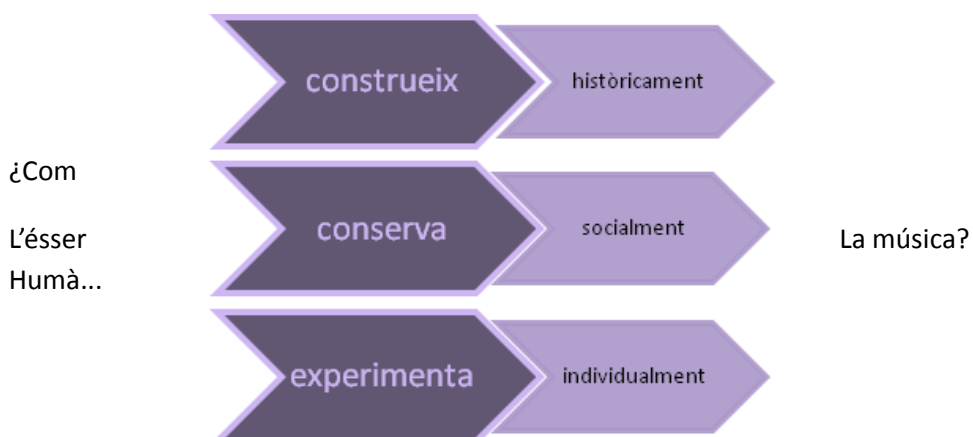
Model analític	Tècniques pel que fa l'origen de les cançons de picar	Tècniques pel que fa l'especificació de la funció de les cançons de picar
<p>→ AYATS, JAUME. <i>La tirallonga de parelles</i> <<Un model formal per a cançons infantils>>. Barcelona: UAB 1994.</p> <p>→ MARTÍN ESCOBAR, M.JESÚS. TESIS: Las Canciones Infantiles de Transmisión Oral en Murcia durante el siglo XX. MURCIA: Universidad de Murcia, 2001.</p>	<p>→ Entrevista</p> <p>→ Grups de discussió</p> <p>→ Exploració biogràfica (es relacionarà en les <i>conclusions</i>)</p> <p>Instruments:</p> <p>enregistraments mitjançant càmera de vídeo i gravadora, diari.</p>	<p>→ Entrevista</p> <p>→ Grups de discussió</p> <p>→ Observació participant</p> <p>Instruments:</p> <p>enregistraments mitjançant càmera de vídeo i gravadora, diari.</p>

Model analític:

D'aquests dos anàlisis ens servim del model analític d'en Jaume Ayats (1994) per a treballar l'estructuració melodia-ritme-mètrica de les cançons de picar; i per últim, ens servim de l'adaptació de l'anàlisi de Bruno Nettl fet per M. Jesús Martín Escobar (2001) per la nomenclatura utilitzada i pels dissenys rítmico-melòdics i rítmico-recitatius.

3.3 POSICIONAMENT

L'objecte d'estudi que he abastat està construït socialment i per tant amb plena repercussió històrica, social i finalment individual. Fomenten la dinàmica de l'organització del grup, tal i com ho ha estat fent l'activitat musical en general des de els seus inicis. Per a poder donar una resposta a aquesta recerca cal, doncs, **establir lligams entre la construcció històrica**, ja que sense ella seria impossible entendre l'avui, **la conservació social** que determina la imatge global que vivim plegats i **la vivència individual** que correspon als discursos personals. El posicionament científic que segueixo ha d'implicar-se en aquests tres elements i en la interrelació d'aquests, per això l'enfocament de Timothy Rice, director de l'actual *escola UCLA HERB ALPERT school of Music*, em sembla el més adient per resoldre els objectius.



4. CANÇONS DE PICAR

Després d'haver recollit tota la informació possible a través dels entrevistats i del camp de treball, és en aquest capítol on la desglossarem per extreure allò especialment interessant pel que fa els objectius.

4.1 ENREGISTRAMENT I ANALISI GESTUAL I RITMICOSIL·LÀBIC

Per a poder entendre un fenomen musical hem de saber que la conservació social de qualsevol activitat musical estarà directament relacionada amb la seva construcció històrica i amb la seva vivència individual. De la mateixa manera que la construcció històrica dependrà de les altres dues variables i l'experiència individual de les altres dues corresponents. A partir d'aquesta idea, i basant-me amb el model Timothy Rice, tractarem cada apartat dels resultats relacionant sempre aquestes tres mirades: la construcció històrica (estudi diacrònic), conservació social (estudi sincrònic) i experiència individual (creativitat i el canvi).

L'enregistrament el tractem a través de la dimensió diacrònica entrelligant alhora la visió sincrònica, ja que s'observa les creacions i el desús de cada dècada i per tant ens podem fer una idea de la vivència social. A més a més s'afegeix cites destacables dels participants per tal de consolidar el resultat amb l'experiència individual de les cançons. Després s'exposen les tipologies de cançons de picar segons el tractament del gest, ho segueix un anàlisi sil·làbic-ritmic-gestual per a cadascuna i finalment les transcripcions d'aquestes, tenint en compte el pensament dels participant, és a dir l'experiència individual, pel que fa les qüestions de caire formal.

4.1.1 TRAJECTÒRIA DE LES CANÇONS DE PICAR

A la taula 1 s'exposen les dades resultants diacrònicament i sincrònicament de les cançons enregistrades durant la investigació ¹³. Veiem cançons que poden ser cantades amb altres tipus de cançó-joc com són "saltar a corda", el "corro/rotllo/rotllana" o "els elàstics/gomes". Parlem de cançons de picar i per tant que s'enregistrin i es deixin d'enregistrar com a tal, no vol dir que no segueixin el seu transcurs dins els altres àmbits de cançó-joc o que no es poguessin enregistrar abans o després de la data exposada en la taula 1. Aquests resultats són orientatius i els lectors poden trobar diferències vers la seva pròpia experiència. No hem d'oblidar que es tracta d'un mecanisme popular en procés de canvi continuat, amb discontinuïtats i retorns en el temps i amb una riquesa de variabilitat en lletres, melodies i gest impressionant. S'ha afegit el nº de cançó de picar del llistat que apareix en l'Annex en subcapítol 7.2.2 *Llistat de cançons de picar*.

¹³ S'ha ordenat des del grup més ancià fins al grup més jove, per ordre d'edat dels participants i en grups per dècades.

TAULA 1 Annex nº d'ex.	Enregistrades per primera vegada.	Grups per dècada de naixement	Deixades d'enregistrar
1 2	Cocherito leré Desde pequeña	8è grup 1914-1924	
3 4 5 6 7 8 9	Anton Calavaina (Anton Carolina) Baixant de la Font del gat Chocolate amarillo El señor don gato En el fondo del mar Joan petit quan balla Soy la reina de los mares	7è grup 1925-1935	
10 11	Chincha rabiña Tarara si tarara no	6è grup 1936-1946	Baixant de la Font del gat En el fondo del mar El señor don gato En Joan petit quan balla Platerets test test el cocherito leré
12	Soy la farolera El patio de mi casa + Chocolate "molinillo"	5è grup 1947-1957	Chincha rabiña
13 14 15 16 17 18 19	Aram Sam Sam En la calle redonda En la calle 24 Don Federico ¹⁴ Miliquituli Santa Teresita Soy el chino capuchino	4rt grup 1958-1968	Tarara sí tarara no Chocolate amarillo (també el patio de mi casa + chocolate "molinillo") Soy la reina de los mares
20 21 22 23 24 25	Amarillo Conejo de la suerte Don Macarrón Horóscopo Los esqueletos Pato Donald	3er grup 1969-1979	Anton carolina Desde pequeña Santa Teresita

¹⁴ És la mateixa cançó que Anton Calavaina o Anton Carolina, però canviant el nom del protagonista i els instruments amb els que es duu a terme l'acte de violència de gènere.

26	Pata palo		
27	Popeye		
28	Somos chicas pistoleras		
29	Teresa queria ser		
30	Un vampiro soy		
	Doña Margarita ¹⁵		
31	Andu du plandu		
	Estar quijar		
	Petit chéri, leré		
32	Charleston	2on grup	Estar quijar
33	Dr Jano	1980-1990	Petit chéri leré
34	Dan dan dero		Somos chicas
35	Choco choco la la		pistoleras
36	Calipo		Un vampiro
			Andu du plandu
37	Las Vocales	1er grup	Charleston
38	Debajo de la mesa	1991-2000	Los esqueletos
			Teresa queria ser
39	Colorin, colorado	TREBALL DE CAMP	Pata palo
40	Barbie	A L'ESCOLA	Popeye
41	Lecherita ¹⁶	2000-2006	

Durant la dictadura es produeix una proliferació de cançons de picar fins als anys 90 en què sembla ser que es mantenen la majoria de les anteriors però es redueix quantitativament la construcció de noves cançons de picar, això sí, sense perdre la força motivacional del joc, com s'ha determinat en el treball de camp d'aquesta investigació.

Abans de la dictadura franquista les cançons enregistrades solien ser compartides amb altres tipus de cançó-joc. Per exemple, *Soy la reina de los mares* tant la feien picant com en rotllana:

¡Soy la reina de los mares, ustedes lo van a ver, tire usted el pañuelo al suelo y lo vuelve a recoger! [cantant i després riu] aquesta es pot ballar, es pot picar i es pot fer de tot. És que les cançons...nosaltres *contal* de passar-ho bé fèiem qualsevol cosa. (Concepció. Grup 7)

¹⁵ És la mateixa cançó que Santa Teresita, però canviant el nom de la protagonista.

¹⁶ Aquesta cançó ha estat recollida durant la gravació del DVD (24, maig, 2013), amb els mateixos subjectes que en el camp de treball.

Jo recordo fer picant *El Joan petit quan balla* però...tant la picaves com ho feies amb rotllo...o les dos coses. (Catarina. Grup 7)

A partir del grup 5, comencem a observar una certa definició del joc en algunes de les cançons de picar. Un exemple és *Desde pequeñita/chiquitita* -que també es troba en grups anteriors- on a partir dels anys 50 i principis del 60 s'inicia la delimitació d'aquesta cançó dins de l'àmbit de picar:

Aquella que decía algo de chiquitita en este pie...Mmmm...¡Desde chiquitita me quedé, me quedé, algo resentida de éste pié de, de éste pié (...)! [canta i balla amb gest de picar] ésta la picábamos y la hacíamos con un pie a la vez.

Luego había aquella de picar que decía: ¡soy la farolera, de la puerta el sol, saco la escalera y enciendo el farol. Ya que lo encendido, me pongo a contar y siempre me sale, la cuenta a acabar: dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis, seis y dos son ocho y ocho dieciséis! [pica de costat] ésta la hacíamos así de lado. Normalmente picábamos de lado, no para adelante, a no ser que lo hagas con una sola compañera, que entonces sí (Teresa, Grup 5).

Entre la dècada dels 60 i 70 -grup 4- trobem la separació total entre les cançons-jocs de rotllana, de corda i de picar. A més, en neixen de noves –com *En la calle veinticuatro o Don Federico* (segurament amb origen en *Anton Carolina/Calabaina*), *Santa Teresita* (que a partir aproximadament de mitjans dels 70 s'anomena *Doña Margarita*)- i s'observen canvis molt destacables pel que fa a la lletra de les cançons de picar respecte als altres tipus de cançó-joc¹⁷. Tot i així, no és el joc per excel·lència. El corro/rotllo/rotllana encara és el ball més demanat.

La que més recordo era: Santa Teresita, hija de un rey moro que mató a su padre con cuchillo de oro, no era de oro ni era de plata, era un cuchillito de pelar patatas, ring ring, llaman a la puerta, ring ring, yo no puedo abrir, ring ring, debe ser la poli, ring ring, me van a matar, ring ring, ya no puedo más... (Conchita, Grup 4).

Fins aquest moment el cicle gestual per excel·lència és el següent: picada de mans (d'un mateix) → mà dreta pica amb mà dreta del company → picada de mans (d'un mateix) → mà esquerra pica amb la mà esquerra del company¹⁸. S'utilitza tant si aquest està al seu davant, formant un efecte mirall, com al costat. A partir de mitjans de la dècada del 70 -grup 3- els canvis en la lletra es mantenen i s'expandeixen a altres cançons de picar d'estil semblant: *Amarillo, el Conejo de la suerte, Estar Quijar, un vampiro, Don Macarrón, Horóscopos, Los esqueletos, Pato Donald, Pirata Malo, Popeye*...i els gestos es fan més complexos i es comença a deixar enrere el cicle de moviments creuats explicat anteriorment.

A més a més, neix la nova cançó-joc dels elàstics/gomes que compartirà l'espai els següents quinze anys –si fa no fa- amb les cançons de picar. És en aquesta dècada on guanyen terreny les cançons de gomes seguides de les cançons de picar. Els altres tipus es continuaran fent però perden força.

¹⁷ Pel que fa el text, l'analitzem en el sub-capítol 4.2.1 *Narratives*.

¹⁸ Mirar *Coreografia creuada* del subcapítol 4.1.2 *Coreografies per repetició*.

- Nosaltres només fèiem aquell gest d'avall, davant i amunt.
- Sí, nosaltres fèiem l'inicial. També en fèiem un encara més fàcil que era com creuant les mans, però jugàvem més a gomes. (grup de discussió 3)

A partir dels anys 80 –grup 2- en neixen algunes de noves com *Dr Jano* o *Dan dan dero* i es mantenen moltes de les anteriors com és *Amarillo, Don Federico, Los esqueletos*... El gest que ens comentaven els participants en l'última cita i que en aquest treball anomenarem *Coreografia Estàndard*¹⁹ es mantindrà a partir d'ara i serà el fonament d'altres cicles gestuals que aniran apareixent i que es mantindran fins avui dia amb una certa variabilitat, mentre que el cicle amb moviments creuats (el que els participants de la cita anterior anomenen "inicial") sembla desaparèixer com a ritme base²⁰ però observarem que no és així en el següent subcapítol. Les cançons-joc de picar passen a ser la preferència de les nenes, seguidament de saltar a corda. Els elàstics no es citen i la rotllana cau mica en mica en desús. Des dels anys 90 fins l'any 2000 seguirà sent la cançó-joc per excel·lència.

Pel que fa avui dia, sembla que resta liderant davant d'altres tipus de cançó-joc, tot i que amb certes discontinuïtats en el temps:

Sembla que ho hagin oblidat... i de cop un dia veus que comencen i totes se les saben i es passen setmanes sense parar. (Professora de l'escola Corbella, Treball de Camp).

4.1.2 COREOGRAFIES PER REPETICIÓ

Es poden observar dos tipus de coreografies a les que anomenem, ***Coreografies per repetició i Coreografies descriptives***. Les primeres tracten una coreografia que **es repeteix al llarg del joc** i que algunes poden ser **utilitzades per diferents cançons** ja que cap d'elles tracta moviments descriptius o específiques d'una cançó. Les segones són aquelles que fan **gestos descriptius/significatius d'algun aspecte verbal que s'explicita** amb l'expressió corporal junt amb alguns gestos d'enllaç generalment extrets de la coreografia estàndard com són *Barbie, Los Horóscopos o Don Federico*. Aquestes coreografies són específiques de cada cançó i una no serveix per una altra. En aquest treball apareixen les coreografies per repetició. Normalment trobem que les cançons amb *coreografia descriptiva* utilitza com a connectors *la coreografia per repetició*. Cadascun dels tipus aquí descrits, segons la cançó de picar que l'executa, té variacions. Cal saber, com a primer punt de partida, que un moviment sempre és igual a una pulsació.

COREOGRAFIA CREUADA SIMPLE

Es tracta de la coreografia més utilitzat al principi de la dictadura. Juntament amb la coreografia Estàndard formen els cicles de base amb els que es formaran altres coreografies per repetició més complexes aproximadament a partir de mitjans dels anys 80. L'anomeno

¹⁹ Mirar apartat 4.1.2 d'aquest capítol.

²⁰ Mirar *Coreografia creuada* de l'apartat 4.1.2.

creuada per la imatge en creu que proporciona l'encadenament dels gestos de la parella. No he observat cap coreografia creuada simple des del 4rt grup i per això extrec que és possible que estigui caient en desús; en canvi sí es troba, en potència, afegida a altres tipus de coreografia per repetició (amb certa variabilitat): *coreografia creuada doble* i *coreografia del balanceig*.



GEST 1



GEST 2



GEST 1



GEST 3

COREOGRAFIA CREUADA DOBLE

La cançó *Les vocals* és l'única explícita en el treball de camp que apareix amb aquesta coreografia. Tan sols es pot fer en parella. Es mostra un cicle sencer que ocupa 16 pulsacions.



GEST 1



GEST 2



GEST 1



GEST 2

GEST 1



GEST 3



GEST 1



GEST 3



GEST 1



GEST 2



GEST 1



GEST 3



GEST 1



GEST 4



GEST 1



GEST 5



COREOGRAFIA ESTÀNDARD

L'altre coreografia que s'utilitza com a base a partir de mitjans dels anys 70' l'anomeno **Coreografia estàndard**, ja que són els tres moviments més difosos i coneguts entre tots els nens, adolescents i adults (nascuts com a molt als anys 70') que han jugat a les cançons de picar. Es pot fer en grup (llavors es pica amb els nens/nenes del costat) o en parella. Aquesta coreografia, al contrari de la creuada simple, sí la trobem en varies cançons integrada sense canvis ni variacions. Es mostra un cicle sencer que ocupa 3 pulsacions.

GEST 1



GEST 2



GEST 3



COREOGRAFIA ÍNTEGRE

Específica de *Dr Jano*. Coreografia combinant el primer i segon gest de la coreografia estàndard que hem vist anteriorment (coincideixen justament amb el gest 1 i 2) més altres moviments nous. Es pot fer en grup o en parella. L'anomeno **Coreografia íntegra** pel seu trajecte mans (joc de dits)-braços (tocament de colzes)-cames (tocs a les cuixes). Es mostra un cicle sencer que ocupa 8 pulsacions juntament amb l'últim cicle gestual, diferent a la resta de la cançó, que s'utilitza al final de la cançó-joc per acabar amb unió:

GEST 1



GEST 2



GEST 3



GEST 4



GEST 5



GEST 6



GEST 7



(bis 7)



EL FINAL A Dr Jano:

GEST FINAL: S'alternen dos tipus de gest nous, la palmell de la mà contra el puny, a cada temps.
GEST 8 (puny) GEST 9 (mà).

COREOGRAFIA DEL BALANCEIG

Mescla la coreografia creuada i estàndard amb nous moviments. L'inici del cicle està influenciat per la coreografia creuada al gest 1, gest 2 i gest 3 i finalitza amb el gest 1 i gest 2 de la coreografia estàndard sense variacions just al final de tot (gest 8 i 9). Tots els altres moviments són nous. Tan sols pot ser feta en parella. L'anomeno **Coreografia del balanceig** a causa dels seus moviments de vaivé. Es mostren dos cicles (ja que el primer és diferent que el segon) que ocupen 23 pulsacions.



GEST 1



GEST 2

(les mans estan intercalades, cadascuna en té una dins i una fora)



(Bis 1)



GEST 3



GEST 4

(Es piquen a la cuixa dreta pròpia)



GEST 5



GEST 6

(piquen la palmell de la mà i passen de llarg)



GEST 7

(piquen el dors de la mà i passen de llarg)

GEST 8



GEST 9



GEST 10



GEST 1



En aquest punt hem acabat un cicle, però les mans es troben amb una altra disposició, ara no estan intercalades sinó que arran del GEST 10, tenen les mans juntes i queden a l'interior la mà esquerra de cadascuna. A causa d'aquest canvi observem que el GEST 2 el passa a fer el braç dret i no l'esquerre que es troba gent l'enllaç d'unió amb la parella i que el BIS 1 es veu clarament que la mà que pica és la dreta i no pas l'esquerre com anteriorment. Després del gest 3, que es troba a l'inversa, caldrà fer un pas més per redirigir la direcció de les mans per arribar al que era el gest 4 de l'anterior cicle.

GEST 2



(Bis 1)



GEST 3



GEST AFEGIT



GEST 4



GEST 5



GEST 6



(piquen la palmell de la mà i passen de llarg)

GEST 7



(piquen el dors de la mà i passen de llarg)

GEST 8



GEST 9



GEST 10



I es torna a començar.

Hem de fer atenció al fet que el número de gest no correspon al número de pulsacions ja que hi ha gestos repetits (els bisos). Si analitzem detingudament el número de pulsacions que es fan a cada cicle, observem que quan comença la cançó fa un cicle de 11 moviments (acaba amb el gest 10) i seguidament un cicle de 12 moviments (Fins aquí el que queda mostrat gràficament) que es repetirà els cops que ho requereixi la cançó.

4.1.3 RELACIÓ SÍL.LABES - GEST- RITME

En aquest subcapítol s'analitza una cançó de picar que segueix la coreografia Stàndard. Totes les cançons de picar segueixen un tractament rítmic, sil·làbic i gestual semblant, és per això que en aquesta secció només s'exposa una anàlisi. En el capítol de l'Annex, 7.2 *Anàlisi sil·làbes-rítme-gest* s'exposen tres anàlisis més, els quals difereixen de la coreografia utilitzada (Dr. Jano –nº33- utilitza la coreografia íntegra; Doña Margarita –nº 18- utilitza la coreografia de balanceig; Las vocales –nº37- utilitza la coreografia creuada doble).

Totes elles estan dins el MODEL A que s'explica en el subcapítol 2.4.1 AYATS, J. (1994). *Un model formal per a les cançons infantils*.





DAN DAN DERO

Segueix la coreografia estàndard i és el nº34 del llistat de cançons de picar de l'Annex. Es combinen 8 cicles rítmicomelòdics separats en dues parts de 4 cicles rítmicomelòdics, que conviuen amb 5 cicles gestuals cadascuna. Entremig no sembla haver-hi relació entre els dos tipus de cicle, però conclouen alhora. S'intercala una vegada picant de mans i després es torna a repetir sense picar mans i senyalant a cada pulsació un puny, l'últim puny s'elimina i es torna a picar sense aquest. Aquesta cançó, com es percep, és eliminatòria (és van eliminant les mans en forma de punys a mesura que es repeteix la cançó fins que els participants no tenen més remei que deixar de jugar),

PRIMERA ESTROFA

1er VERS

Prenc com a pulsació: la negra. Cada secció separa les pulsacions, en total hi ha quatre pulsacions per cada vers de 3 síl·labes, paroxíton. Segueix el patró rítmic infantil tradicional d'aquestes característiques. Els accents probablement són aquests perquè marquen els tres primers gestos que després s'aniran repetint i també perquè la síl·laba tònica de la paraula recau en la tercera pulsació. El primer que s'observa és la polirítmia que succeeix entre el la lletra i el gest, cosa que influeix directament en el tractament del ritme.





LLETRA	DAN	DAN	DE	RO:
Nº síl·labes	1	2	3	/
Nº Gest	1	2	3	1
Ritme				

2on VERS

5 síl·labes, proparoxíton. Tot i així, el ritme que utilitza correspon al de 7 síl·labes, oxíton sense el silenci final que li pertocaria en el patró tradicional i amb una distribució dels accents diferents²¹ (Jaume Ayats, 1994: 16). De fet observem que desplacen l'accent a la darrera síl·laba en el mot simfònica per tal de que encaixi amb el patró rítmic de 7 síl·labes oxíton. Per contra el gest que es fa just en aquest darrer accent és el segon moviment dins el tercer cicle gestual, per tant el menys esperat en aquesta posició. Com hem avançat, però, això farà que concordi -





²¹ En el patró tradicional recauen en les síl·labes senars 3ª, 5ª i 7ª. De fet, això es deu a que aquest utilitza la primera pulsació d'anacrusa i en canvi en aquest 2on vers, i tal i com veurem en el 3er vers, la primera pulsació és temps fort. Tractament d'accents igual a l'anterior.

després de 4 cicles textuais- el final de les tres característiques: ritme, melodia, lletra- en unió. El primer accent ve donat pel començament de vers, i l'últim segurament per la nota negra que és llarga i l'entonació –CA (en música infantil popular és habitual que l'última síl·laba es marqui) tot i que és possible que un altre explicació vingui donada pel gest. Ja que els dos gestos es donen justament en el gest nº2 de la coreografia estàndard.

TOCA	LA SIM--	--FONI	CA
1 2	3 4	5 /	/
2	3	1	2
			





3er VERS

7 síl·labes, oxíton. Tractament igual que en l'anterior. Veiem que en aquest cas els accents recauen en conjunt amb el gest nº 3.

SIMI	SIMI	JOTA	KA
1 2	3 4	5 6	7
3	1	2	3
			

4rt VERS





5 síl·labes oxíton. Segueix el patró rítmic infantil tradicional, el qual, hauria d'acabar amb un silenci de negra. En el cas d'aquest vers no arriba a ser silenci, però sí que és considerada una "pausa" indefinida, segurament per la lògica cultural. Els accents relacionats de la mateixa manera que en el 1er vers, recauen a les síl·labes senars (1ª, 3ª i 5ª), és a dir, en les primeres tres pulsacions i es podria mantenir també l'explicació.

DEL E--	--QUIPO	A	/
1 2	3 4	5	
1	2	3	
			

SEGONA ESTROFA





1er VERS

7 síl·labes, oxíton. Li passa el mateix que al 2on i 3er vers de la primera estrofa, el patró és exacte però li falta el silenci final i la distribució d'accents és diferent. El tercer accent no es donaria poder perquè comencem el segon motiu textual (la papilla/de bebé) del vers, i és probable que no tingui la mateixa força que al primer vers de la primera estrofa que a més de formar part del motiu inicial queia en síl·laba tònica. Veiem que en aquest cas el tractament rítmic ve determinat per la lletra.

LA PA--	--PILLA	DE BE--	--BÉ
1 2	3 4	5 6	7
1	2	3	1
			





2on VERS

Aquest següent cas és com els altres però, per contra, no s'han marcat accents. Segurament perquè se la concep com a vers d'impàs entre el començament i la frase final que inicia el moment tan esperat: treure els punys i començar l'eliminàtoria.

CON SA--	--BOR A	NESCA--	--FÉ
1 2	3 4	5 6	7
2	3	1	2
			





3er VERS

7 síl·labes, oxíton. Té el mateix tractament –també pel que fa els accents- que el primer vers d'aquesta estrofa i torna agafar empenya perquè ja comença arribar el final esperat.

SI LA	QUIERES	COMPRO--	--BAR
1 2	3 4	5 6	7
3	1	2	3
			

4rt VERS

6 síl·labes oxíton, però segueix el mateix patró que el 4rt vers (5 síl·labes oxíton) de la primera estrofa i, en aquest cas, el silenci pren forma amb un gest: treure els punys o dits. El treset inicial segurament és per l'adaptació sil·làbica que ha substituït les dues corxeres del patró tradicional. Aquest va acompanyat del gest número 1, que ajudant al moviment cada cop més marcat en el gest nº 2 i nº 3, reforça la mostra dels punys al final de la cançó.

¡SACA LOS	PUÑOS (DEDOS)	YA!	(treure els punys o dits)
1 2 3	4 5	6	
1	2	3	
			

SÍNTESI: DUES ESTROFES, cadascuna de quatre versos. Els quatre versos completen cinc cicles gestuals. Polirítmia de tres pulsacions gestuals en front de frases quatre pulsacions. No concordança entre el gest i les síl·labes tòniques fins el final de la cançó.

4.1.4 TRANSCRIPCIÓ

Dan dan dero: enregistrada 18 abril 2012, un nen (Joan) i una nena (Carla) de segon curs. Escola Germans Corbella de Cardedeu. Segueix un patró repetitiu de disseny rítmico-recitatiu durant tota la cançó de picar menys en l'últim vers que sembla seguir un disseny rítmico-melòdic. Sistema modal de nivells sonors (amb centre tonal al sol en aquest cas), menys en l'últim vers, que apareix la tonalitat M (en aquest cas de Sol M).

Las vocales: enregistrada 11 d'abril 2012, set nenes de quart curs i una de tercer. Escola Germans Corbella de Cardedeu. Segueix un patró repetitiu de disseny rítmico-melòdic. Sistema modal de quatre nivells sonors (amb centre tonal en sol en aquest cas).

Doña Margarita: enregistrada 11 d'abril 2012, quatre nenes del grup de vuit nenes de tercer. Escola Germans Corbella de Cardedeu. Segueix un patró repetitiu de disseny rítmico-melòdic. Mateix tractament modal o de tonalitat que en *Las vocales*.

Doctor Jano: enregistrada 11 d'abril 2012, el grup sencer de vuit nenes de tercer. Escola Germans Corbella de Cardedeu. Segueix un patró repetitiu de disseny rítmico-melòdic. Sistema tonal d'àmbit de quinta. Si tenim en compte alguns participants que feien un so semblant a do per sobre de la, llavors parlariem de la tonalitat Major (en aquest cas, Do M).

Dan dan dero

$\text{♩} = 120$

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4

Dan dan de ro to ca la sín fo ní ca sí mi sí mi jo la lea del e qui po ¡Al la pa pi lla de be bé

6 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 3 2 3

con sa bor a nes ca fè sí la quie res com pro var so ca los pu ños ¡Yal

$\text{♩} = 138$

Las Vocales

17

Con la a a bi ri bi ri ba ten go'un a mu ñe ca de cris tal con la
 Con la e e bi ri bi ri bé ten go'un a mu ñe ca de pa pel con la
 Con la i i bi ri bi ri bi ten go'un a mu ñe ca de mar fil con la
 Con la o o bi ri bi ri bo ten go'un a mu ñe ca de car tón con la
 Con la u u bi ri bi ri bu ten go'un a mu ñe ca co mo ¡túl

Doña Margarita

$\text{♩} = 92 / \text{♩} = 104$

9 1 2 1 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 1 3 + 4 5 6 7

Do ña Mar ga ri ta hi ja de'un rey mo - ro que ma tó'a su pa dre con cu chi llo de'o ro

11 8 9 10 1 2 1 3 + 4 5 6 7 8 9 10 1 2 1 3 +

no'e ra ni de pla ta ni de pla ta fi na e ra'un cu chi lli to de per las pa ta tas

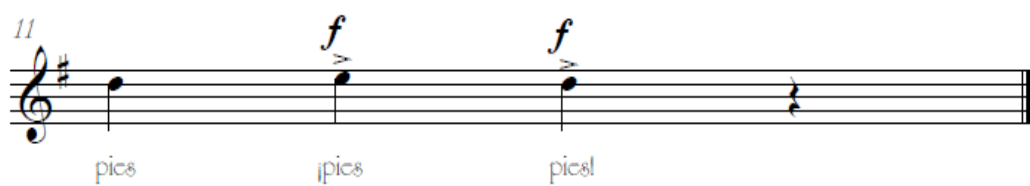
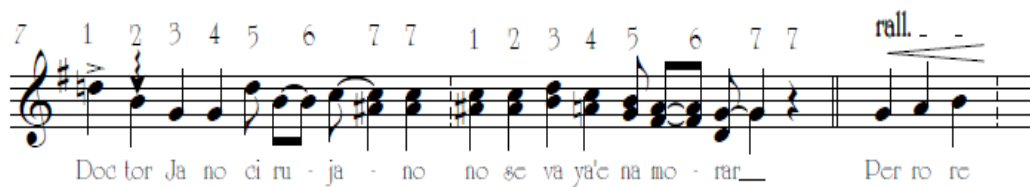
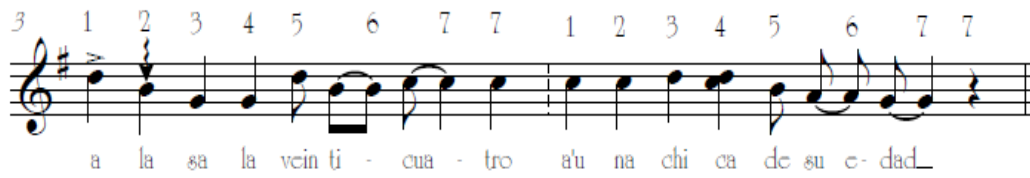
$\text{♩} = 104$

13 4 5 6 7 8 9 10 1 2 1 3 + 4 5 6 7

¡Ding dong, lla man a la puer tal ¡Ding dong, es la po li cí al ¡Ding dong, vie nen a por tíl

Doctor Jano

$\text{♩} = 138$



4.2 ENCULTURACIÓ I TRANSMISSIÓ

En aquest punt ja tenim una imatge històrica del que han estat les cançons de picar en la seva trajectòria. També hem analitzat a fons les coreografies i alguns exemples transcrits, de manera que hem comprès la seva complexitat rítmico-melòdica-gestual. Ara ens toca **especificar la funció de les cançons de picar a partir de: la lletra i els personatges que hi apareixen i la seva enculturació i transmissió**. Les dades utilitzades en aquest capítol provenen del camp de treball i fins al 4rt grup, és a dir, fins on les cançons de picar és conceben com a objecte propi i diferenciat. Les cançons a les que es refereixen en cada apartat, estan exposades en el capítol 7.3 *Llistat de cançons de picar* (cadascuna té el nº específic entre parèntesis la primera vegada que apareixen en aquest capítol).

4.2.1 NARRATIVES

En aquest subcapítol s'analitzen, a partir de l'experiència individual dels participants i de la memòria històrica d'aquells que avui dia ja no hi juguen, els tipus de narratives que trobem, qui semblen ser els creadors, quins personatges apareixen en les cançons i quins rols executen.

Es donen quatre grans tipologies que s'han discutit reiteradament a través dels grups: **les paraules o frases sense significat, l'arcaisme, la violència i les historietes curtes que no contenen les anteriors tipologies**.

Pel que fa les paraules sense significat: alguns exemples d'aquestes tipus poden ser *Aram sam sam* (13), *Andu duplandu* (31), *Miliquituli* (17), en les que cap paraula té significat, com a mínim, dins de l'idioma de la societat on es juga.

N'hi ha que no s'entenen. Com que diu coses a la babalà i a més molt ràpid ja és divertit, no? (Marc, grup 2)

Pel que fa les frases sense significat: Cançons d'aquest tipus poden ser *Dan dan Dero* (34), *Don macarrón* (22), *Soy el chino capuchino* (19), on no hi ha cap tipus de transmissió de rols, ni coherència que es pugui traslladar a una situació real.

I d'altres, simplement jugaven amb la rima no? Tipo Savina. (Anton, grup 4)

Pel que fa l'arcaisme: apareixen noms de personatges o situacions que semblen relacionar-se amb fets històrics antics. Probablement es tracti de la influència dels contes "tradicionals" -ja que són de fàcil accés pels nens i nenes- o altres tipus de transmissió que s'han mantingut generació rere generació i que han influït en la creació d'aquestes cançons-joc. Alguns exemples són *Don Federico* (16), *En la calle redonda* (14), *Santa Teresita/ Doña Margarita* (18).

Que ho hagués cantat ma àvia al pati no m'hagués sobtat però *lo* que em sobta és que nens d'avui dia ho cantin. **Perquè és mentalitat antiga**. (Laia, grup 1)

- El que passa és que suposo que també *tenia que* veure per la època, no? O sigui, per exemple *lo del rei moro*...en aquest cas, poder és una mica la cosa que tenim cap als moros, no?
- Però a la meua època no hi havia moros.
- Ja, però ve de la història. Igual venen de cançons que surten d'algun conte i no ho sabem però ho tenim molt al cap...ves a saber. (Grup 4, grup de discussió)

Pel que fa la connotació violenta en algunes de les lletres. Aquest, de fet, és el bloc més comentat en les entrevistes o grups de discussió. Hi ha casos on es justifica amb la realitat que vivien o viuen encara els participants i d'altres en que es relaciona amb l'absurd, ja que els actors de les cançons de picar intenten buscar les raons de la desviació respecte el patró cultural canònic, segurament per pacificar la situació. Alguns exemples són *Anton Carolina/Calabaina (3)* o *Don Federico, Santa Teresita/Doña Margarita, Amarillo (20)*, *En la calle 24 (15)*, *Teresa queria ser (29)*.

Jo crec que barregen la part violenta amb la part absurda, n'hi han que són tontes. (Maica, grup 3).

Agressió potser. Promovent una idea de violència de gènere un pèl *heavy*. (Marc, grup 2)

Violència total. En aquella època hi havia una repressió increïble! (conxita, grup 4)

En aquesta última opinió personal, s'esclareix la influència directa de l'entorn a les cançons de picar, com **una font alternativa d'explicació del món que rodeja als infants**. En molts casos es creuen cançons no aptes per a nens tan petits. Durant les últimes dècades sembla ser que s'ha intentat restringir, des de l'àmbit familiar, el món de la violència als més petits, evitant així el patiment de situacions que, paradoxalment, hauran de conèixer en algun moment de la seva trajectòria vital. Així, en molts casos he trobat la errònia percepció de creure que aquest àmbit no arriba a la coneixença dels infants, quan de fet, aquests són influïts contínuament per series de televisió infantil i altres mitjans de comunicació que en parlen i per la pròpia socialització dels infants²². Això fa que apareguin opinions sobre si les cançons de picar són o no adequades per nens i aixeca sospites sobre si estan creades pels propis infants o pels adults, com es veurà en el següent subcapítol.

-Fetes d'una temàtica que està molt lluny teòricament de les edats en les que es canten. És a dir parla d'assassinats, de robatoris i coses així, no les associes amb nens de sis anys...(Xavi, grup 2)

-Ara no serien apropiades aquestes lletres, però per això els deuen agradar en els nens! (Maica, grup 3)²³

²² Trobem el paper de la televisió intrusa en l'àmbit familiar tan estudiat en psicologia del desenvolupament. No voldria entrar en debats sobre si l'aproximació de la violència en l'etapa infantil és positiva o negativa.

²³ Important l'ingredient motivacional que té la violència dins un context segur on ningú hi té la responsabilitat ni sembla fer cap mal. Aquest aspecte serà estudiat més endavant en aquest subcapítol 4.2. 4 *Fer el que em dona la gana*.

Anteriorment als anys 60, els espais públics estaven vigilats i controlats per tal de mantenir l'aparent serenitat que després de la guerra i en el transcurs de la dictadura es va voler vendre als ciutadans. Fins hi tot les cançons infantils que hi proliferaven en el temps de lleure estaven limitades. Una petita aportació del grup 5, ens pot donar una de les explicacions del per què abans dels anys 60', no s'havien donat aquest tipus de temàtiques.

- Así más picantonas había?
- Es que más picantes no te dejarían, ni la profesora si quiera. Algunas se hacían escondidas porque ni los profesores ni los padres...te castigaban (Grup 5, grup de discussió)

Pel que fa les trames curtes que no contenen les anteriors característiques. La majoria tenen alguna utilitat específica. Són un exemple *Los esqueletos* (24) amb els que contem les hores del dia, *Pato Donald* (25) sense cap objectiu específic, *Horóscopos* (23) fer la coneixença del dia de naixement i característiques dels participants, *Doctor Jano* (33) sense cap objectiu específic.

Les cançons de picar són concebudes en dos blocs segons la seva finalitat. Com que aquesta concepció és implícita no s'han etiquetat de cap manera. Per una banda tenim ***Debajo de la mesa* (38), *El conejo de la suerte* (21) i *Don macarron chistero* (mescla amb *el conejo de la suerte*) i per altra banda tota la resta.** Com que aquestes últimes seran tractades al llarg dels resultats ara ens centrem en el primer bloc. El primer bloc té per objectiu fer la coneixença dels participants del joc, conèixer les relacions interpersonals d'amistat que hi ha entre ells com també les preferències sexuals que hi apareixen i alhora es construeixen en l'àmbit escolar (no solament en el pati). En aquestes tres cançons el pes de nens i nenes jugant junts és molt major a la resta de cançons de picar. A vegades els nens i nenes participants es reprimeixen per la pressió grupal (senten vergonya) i prefereixen no contestar. Els altres, davant d'aquesta resposta es queixen, però tampoc l'obliguen a contestar, aquest fet demostra que -tant els que escolten com el que respon- són conscients que si es diu s'està mostrant les preferències interpersonals d'uns individus i que això pot tenir repercussions més enllà del joc. És interessant que, en aquests tipus de cançó de picar, ja es comença a diferenciar com els nens han d'entendre les preferències sexuals i com les nenes ho han de fer, i es veuen substancials diferències: els nois tenen una clara aproximació cap a la noia que els hi agrada i la finalitat és precisament aquest acostament i necessitat de declaració pública. En canvi, sembla ser que les noies senten més repressió cap aquest objectiu i es mostren passives redirigint la seva atenció cap a conèixer les relacions jeràrquiques femenines entre amigues i els desitjos que tenen els nens cap a les nenes, però no al revés. Els nens s'enorgulleixen quan contesten afirmativament a <<¿te has besado alguna vez con él (ella, ho donen per suposat²⁴) ?>> mentre que les noies senten vergonya. Altres frases com <<¿què fem el conejo de la suerte? Sí sí, petons petons!>> delaten la decantació del tipus de motivació que mou als nens a voler participar en aquestes tres cançons de manera particular i no pas a tota la resta que no tracta aquesta

²⁴ Aspecte molt interessant per a l'estudi de la narrativa, ja que és dels pocs casos en que una frase dirigida principalment per a "nenes" és generalitzada a tota la població i no al contrari com estem acostumats a trobar.

finalitat. Veiem un clar exemple de construcció social d'identitat de gènere, ja des de ben petits, que marca la tendència dicotòmica generalitzable en la societat canònica hegemònica. El següent exemple de treball de camp és representatiu:

En Joan es disposa per jugar a “el conejo de la suerte” per primera vegada davant meu. Només està ell de nen. A una nena li toca fer petó i en Joan de seguida diu <<Ai, espero que no em toqui!>>, lo qual delata el seu desig. Les nenes recorden la norma explícitament <<has de fer un petó>> però de seguida en Joan comenta <<també pots fer una abraçada!>> perquè així té més possibilitats d'obtenir el reforçador positiu. A més, per intentar donar-li la idea a la nena d'escollir-lo a ell diu: <<segur que agafa a un nen!>>. (treball de camp. 25 Abril, 2012)

La nena anomenada “Barbie” (40) incita a començar Don Macarrón Chistero. Un nen, en Mohamed, ha de fer un petó o una abraçada a la nena que li agradava més, tothom sap que li agrada la Carla i aquesta no tarda en aixecar-se prevenint el resultat. L'intenta esquivar però no ho aconsegueix, el crida abans de que li faci el petó i ell li fa de totes maneres, la Carla es mostra envaïda. La sensació que li produeix la deixa estranyada i es posa a plorar. Algunes de les seves amigues també estan perdudes i em pregunten: què li passa? però tot i així, segueixen jugant sense la Carla. El millor és que unes nenes de sisè curs vénen a preguntar a aquell nen, què ha passat? Això ens presenta el recolzament del col·lectiu imaginari femení que es viu entre elles, tot i ser de diferent curs. El joc segueix amb normalitat: en Joan fa petó a una nena, una altra nena també en fa un, en Mohamed torna a fer un petó a una nena que es diu Martina, els nens fan rebombori <<Ah la Martina!!!>> aquesta a la que pot es canvia de lloc. Arriba un nen nou, en Marc. (treball de camp. 25 Abril, 2012)

4.2.2 QUI LES CREA I QUI LES TRANSMET?

En vistes de la complexitat en trobar l'origen d'aquestes cançons-joc sotmeses en continu procés de transformació atès que són populars i que no es tracta d'un sol compositor sinó de molts, **els resultats se centren en la possible tipologia dels autors corresponents**. L'arcaisme, com també la violència explícita formaven biaixos en les respostes dels entrevistats. Però el tractament de la violència, de la història i del protagonista en la lletra de la cançó-joc sembla indicar que es tracta de **nenes en la seva majoria, a causa del tractament narratiu pel que fa els pronoms personals que sostenen les cançons de picar**, influenciades per la cultura dominant que impugna els significats i valors que atorga als objectes, als individus, als càstigs i als reforçaments. Nenes les quals, com ja s'havia comentat, renegocien o confirmen la norma.

És com si estigués extret d'alguna telenovel·la i que simplement...com en *la Calle 24* sembla que hi hagués hagut alguna sèrie o alguna cosa o alguna revista o algo que hagués fet que varies cançons acabin confluint en algun mateix tema... Nenes que veien telenovel·la d'adults per exemple i després arribaven i la comentaven i començaven a cantar-la...es que no ho sé saps? Potser no creat directament per un adult però sí una nena a partir d'una reflexió adulta o d'una sèrie adulta...jo que sé de qualsevol cosa que hagin sentit de la vida adulta (Laia, grup 2)

A lo millor manipulaven tot allò que ells aprenien i s'ho adaptaven, és com quan cantàvem: *franco franco que tiene el culo blanco*...saps? Adaptàvem l'himne d'Espanya amb la nova lletra, que es una rima tonta que algú se li devia acudir, però suposo que a un nen perquè es que...(Maica, grup 3)

De la mateixa manera que ens interessa saber qui les crea, interessa saber **qui les transmet** perquè també formen part de la formació continua de les cançons de picar i de nou, tornem a trobar la mateixa tipologia de subjecte de forma general però **també hi ha participació masculina**.

-No que va, era un joc de nenes, eren sosos. (Conchita, grup 4)

-Estàvem jugant a futbol en aquella època. Jo no recordo cap amic meu que jugués eh? Igual podia ser algun company...(Anton, grup 4)

-Jo tampoc, mai a la vida. Si ho feien, amagat, eh? *¡Era de niñas!* (Conchita, grup 4)

¡És que eren dos móns diferents! És que no veig jo que s'ajuntin m'entens? Els nois ja anaven directament a jugar a futbol, com una dinàmica... Ahora del pati cadascú...com si tingués el seu rol, m'entens? Cadascú se n'anava al seu cantó. (Núria, grup 2)

Parlo amb nens de onze anys de cinquè curs i m'asseguren que les cançons com *El conejo de la suerte*, *Don macarrón chistero* i *Debajo de la mesa* són un joc on poden jugar nens però les altres que <<són de picar i ja està, allò ja és més de nenes>>. (Treball de camp)

El fet que sigui un joc de nenes és desvaloritzat per aquells que no són participants de forma explícita, però que en canvi de forma implícita, sí s'observa en molts casos les curioses mirades intrusives dels qui no volen jugar. Les següents aportacions són molt interessant, ja que ens mostren de nou la implicació en la construcció d'identitat que hi ha darrera aquestes cançons i remarca, a més, el nivell jeràrquic negatiu al que se sotmet la feminitat vs la masculinitat.

-Què devien pensar els nens que no jugaven a les cançons de picar?

-Ridícul, suposo.

-Quina tonteria això es cursi, això és de nenes. (Grup 1, grup de discussió)

Jo crec que sí que hi havia diferència eh? No es per estigmatitzar ara però...tu coneixes un noi ara i pots saber en quina posició estava (si jugava o no jugava a les cançons de picar). Sembla que si no erets el crack del futbol i no lligaves amb les nenes i no portaves el pelo pinxo pues erets el merda seca i en el fons...(Laia, grup 1)

En aquest sentit és molt important la mirada històrica que fem de les cançons de picar. **Abans dels anys '60**, no s'ha separat conceptualment els tipus de cançó-joc i **no es deixa reflexionar sobre el paper de la dona i l'home en la societat obertament. Això es reflecteix decididament a les cançons de picar** ja que en aquestes dates sí apareixen els nens com jugadors actius en cançons de corro i de picar²⁵. Això no vol dir que els nens i nenes no tinguessin altres agents socialitzadors que els marquessin on havien de posicionar-se.

-¿Los niños venían a jugar con éstas canciones con vosotras en la hora del recreo?
-Sí, lo hacíamos todos juntos. Aunque había algunas canciones que les daba vergüenza... por ejemplo cuando la tarara tiene un higo en el culo [canta] y nosotras nos poníamos así, como mostrándolo. Algunos les daba vergüenza y decían ¡Anda...mira la marrana! (grup 5, grup de discussió)

²⁵ S'hauria d'observar què passa amb les cançons de saltar a corda, cosa que no he pogut determinar.

A més sembla està clar que es transmet d'infant a infant i, sota alguna excepció, els adults o germans i cosins més grans no tenen un pes important en la transmissió d'aquestes cançons.

Jo de fet no es una cosa que hagués fet massa amb el germà, i ens portem poc! (Marc, grup 2)

Jo ho havia fet alguna vegada amb la meva mare, em seguia el rotllo. (Maica, grup 3).

La percepció de canvi accelerat en la societat que tenen la majoria d'entrevistats xoca amb l'aparent lentitud en la que les cançons de picar "evolucionen". El problema, poder, està en tractar aquesta aparent lentitud com a desprogrés en comptes d'adonar-nos que poder no hem canviat tant com sembla dir-nos la nostra percepció conscient. **La variabilitat es deu, generalment, a distorsions ocasionades per la pèrdua de vocabulari i a la reinvençió d'aquest** (influenciades per la *Mass Media* i altres sistemes de transmissió d'informació dominant, com és la televisió o encara i moltes vegades, els contes infantils) i també **la translació** de trossos d'una cançó a una altra com passa amb *en la calle 24*, *Barbie* i *Doctor Jano*.

En la calle lle
veinticua tro tro
(...)

Barbie,
Barbie,
en la calle veinticuatro,
(...)

Cal tenir en compte que **d'una escola a una altra tampoc canvia la societat** en què aquests nens i nenes viuen. El que està clar és que **la funció que hi ha darrera d'aquestes cançons no s'ha perdut encara i segueixen sent d'utilitat**. Per tant, el canvi que es percep enorme, en qüestions de gènere, no s'hagués pogut produir amb aquestes dimensions, sense una gran modificació de les cançons de picar o bé, sense la seva desaparició²⁶, cosa que no ha succeït.

No ho sé com es mantenen, jo ho trobo al·lucinant això...suposo que són pràctiques, útils, i com que són útils les fas servir per fer el joc. (Maica, grup 3)

Un aspecte interessant que posa a taula l'experiència individual dels **nens i nenes** quan reinventen les cançons, és que **són completament conscients d'allò que s'explicita en les lletres**. Probablement no del seu contingut més formal, però sí **del seu contingut emocional**, que té en compte els valors i significats donats per la cultura dominant. Així, les parts de la història que generen certs estats emocionals es mostren rígids als canvis mentre que les parts de la història que no tenen un significat rellevant es mostren flexibles als canvis de la mateixa manera que ho fan les paraules o frases sense significat. No acostumen a haver-hi, doncs, fluctuacions temàtiques. Observem a la cançó *Amarillo* unes variacions per comprovar-ho:

²⁶ Tampoc hem de ser deterministes, perquè dependrà de moltes altres variables no considerades en aquest estudi.

(...)

Me pegó,
me castigó,
me tiró por el balcón,
suerte que,
había un colchón,
y ésa fue mi salvación.

yo subí,
por l'ascensor,
me encontré al profesor,
le pegué, le castigé,
le tiré por el balcón,
suerte que,
no havia colchón,
esa fue su maldición.

(...)

Me pegó,
me castigó,
me tiró por el balcón,
suerte que,
había un colchón,
y ésa fue mi salvación.

Subí por el ascensor,
Me encontré al profesor,
Lo tiré por el balcón,
No había ningún colchón.

Y esa fue su perdición,
Y así fue como acabó.

4.2.3 CONSCIENCIACIÓ

És interessant exposar aquí l'opinió dels ex-participants del joc, els quals, des de la memòria històrica exposen no haver sigut conscients del que cantaven. Aquesta defensa és molt representativa perquè ens delata la construcció progressiva que fem dins uns canons establerts. **En l'edat adolescent i adulta estem més o menys consolidats com a éssers d'una determinada cultura** que ha situat cada significat en el seu lloc, **ha categoritzat la societat i les seves pràctiques**, mentre que l'infant intenta construir-los i negociar allò que li ve determinat per la massa adulta, cosa que no vol dir que no entengui el que se li està representant en les cançons ans el contrari, és molt més ric en comprendre variacions significatives dels mots i de les històries que se li presenten i que per això, les crea d'una determinada manera tenint en compte el potencial emocional que les normes de la cultura dominant i fins hi tot experimentant el trencament d'aquestes a través de les lletres d'aquestes cançons (com a cançó subversiva²⁷). Amb el temps ens encaixonem en maneres de fer, de ser i d'actuar segons els rols i les posicions que ens han ensenyat i pensem no haver entès res de petits.

-Sents alguna paraula forta [RIU] fa gràcia sóc més gran i tal però vull dir, que el conjunt, no pares a buscar quin és el significat real de la cançó. (Laia, grup 1)

-Se cantaban porqué en aquellos años estas cosas eran muy...

-Eran un tabú (Grup 5, grup de discussió)

²⁷ FERNÁNDEZ PONCELA, ANNA M. *Canción infantil* <<Discurso y mensajes>>. Barcelona: Editorial Anthropos 2005

-Jo m'imagino a Don Federico com un Pato Donald [fa moviments d'imitació] així vestit de colors, com si estigués boig. (Nena participant 3er de primària, treball de camp)

4.2.4 FER EL QUE EM DONGUI LA GANA

La motivació d'aquest joc recau en la relació entre el gest i la textura ritmicomelòdica acompanyat de la llibertat d'expressió que hi ha en aquestes cançons. Es pot cantar perquè és un moment de lleure on ningú prohibeix res del que es diu allí dins (sobretot a partir dels anys 70 cap endavant). El tipus de participació, la complexitat del joc en la seva textura rítmico-melòdica-gestual i les lletres fan de les cançons de picar un gran atractiu per als executants que han de pensar en cada part i finalment automatitzar-la. La finalitat: veure qui ho fa més ràpid.

Al pati ho havíem fet també així amb la paret, totes en línia o *algo raro*, a veure qui ho feia més ràpid. (Gisela, grup 1)

Aprens, hi ha un procés, tu no arribes i ho fas i te'n tornes a casa sinó que arribes, no et surt i el dia següent vas, no et surt i el dia següent vas i et surt però et falta una mica i així vas fent. I a més a més, com permeten integrar més gent, mai és el mateix. No és que ell i jo per exemple estiguem cada hora del pati allà...sinó que un dia ho fas amb ella un altre amb ell...i així. (Xavi, grup 2)

-És divertit de cantar, fàcil, es fa amb parelles o grupets i a tothom li agrada estar amb algú! També eren diferents a les de l'aula, que eren més avorridotes, probablement aquí hi ha una explicació del perquè apareix l'assassinat o la mort. Ser rebel respecte del que et podien ensenyar a classe, contra lo establert... A mi m'ensenyaven nadales!

- Clar, de fer el que em doni la gana. (Grup 4, grup de discussió)

Hem comentat que els infants que construeixen aquestes cançons poden parlar seguint les narratives que segueixen els patrons culturals hegemònics –fins hi tot aquells que hi formen part i es neguen, com és la violència de gènere- o ve posar-les a prova i trencar la normativitat que controla el cànon dominant. Moltes vegades, en altres situacions, aquest trencament de norma és castigat. Així, algunes normes explícites en els infants habitualment poden ser “no pegar als seus pares”, “no matar animals (per extensió persones)”, “comportar-se com a nen o com a nena”... lo qual es regira a les cançons de picar sense que ningú prengui consciència de la seva funció.

Jaume Ayats (2010) ja ens mencionava la potencialitat de la música en aquest sentit. **La música desplaça la responsabilitat del que es canta, a l'activitat en si, a la comunitat (també als adults) tal i com diu en Jaume Ayats, dins l'imaginari social, i es percep innocent, passiva, difícil de ser traslladada a la realitat quan, per contra, l'activitat musical construeix aquesta necessitat real de dir el que no es pot dir en altres àmbits.** Aquesta inconsciència és molt útil per a que es pugui dur a terme sense que trontollegi aquest espai i es perdi. Tant es pot utilitzar per la minoria com per la majoria. Ni els infants ni els adults que escolten les cançons de picar no troben la gravetat -si és que la hi ha- en les lletres subversives que canten. Les troben divertides i inofensives.

És curiós que les cançons que més es transmeten o les que més ens agradaven precisament eren curiosament les que tenien lletres fortes...suposo que és perquè et sona, perquè estàs acostumat a que tens aquella edat i que cada vegada que dius una paraulota resulta que la gent es fica les mans al cap i hòstia és que et deixen dir (les cançons de picar) que lo mató i que le dió con el cinturón i que lo tiró por el balcón i bueno...les bestieses...a Don Federico és al·lucinant i t'ho deixaven dir i no et deien res perquè ¡Ahhh! és una cançó. (Laia, grup 1)

No és el mateix cantar una cançó on *Don Federico mata a su mujer*, que arribar a casa i saber que el teu veí a matat a la seva dona. (Xavi, grup 2)

Passa semblant amb els còmics per exemple. Jo llegia Mortadelo i Filemón. Era una cosa molt *gore*, és super violent! Ultraviolent! Que passa? Que mai es morent, mai els hi surten els budells...però hòsties i persecucions per fer-li mal algú...llavors jo llegia allò de petita i em petava de riure! Que vol dir doncs? Que no veia que allò era violent? Sí que ho veia...però era un tebeo, estaven dibuixats, i jo em quedava amb altres històries... és com Tom i Jerri. ¡A mi em sorprèn que encara l'estiguin emitint! (Maica, grup 3)

El fet que li sorprengui l'emissió dels dibuixos animats *Tom i Jerry*, diu molt sobre el pensament inconscient que s'emet darrera de l'opinió. Està clar que per una banda no hi veu el risc que hi ha darrera d'aquests dibuixos possiblement perquè formen part d'un context imaginari on la música l'acompanya amb un toc divertit i humorístic –que es pot extrapolar a les cançons de picar- però per altra banda, li sobta la seva emissió perquè entén i coneix bé les conseqüències de l'acte en sí. Cosa que els nens no les coneixen quan són petits i d'aquí que pensem no ser-ne conscients de la gravetat. És a dir, els participants de les cançons assimilen l'acte però no el contextualitzen en la realitat.

4.2.5 EL PAS ENTRE LES CUINETES I LES SPICE GIRLS.

L'interval d'edat dels infants que juguen a les cançons de picar canvia segons el context social en el que ens movem. Fins a finals del 50, no hi ha màxim d'edat pels jugadors, ja que en molts casos, en les classes es troben nens i nenes de moltes edats diferents. Per altra banda, les diverses etapes infantils i adolescents no estan tan delimitades com avui dia i cal afegir que encara no s'han diferenciat les cançons de picar de la resta i per tant, la seva funció no està diferenciada. A partir dels anys '60, **les edats en que s'executen les cançons de picar són molt més limitades i semblen rondar des dels 5-6 anys fins als 9-10 anys. L'interval d'edat és un indicador de la funcionalitat de les cançons de picar.** Abans dels 5-6 anys els nens reproduïen allò que fan els pares²⁸, perquè són els primers agents de socialització que tenen a l'abast (també en els contes i primeres series televisives). Un exemple seria les nenes quan juguen a cuinetes i a casar-se, tema que planteja la ramificació del sistema patriarcal, encara avui dia, en les nostres arrels més profundes. A partir dels 6 anys, primer de primària, el llenguatge està desenvolupat i **és moment d'aprendre a utilitzar la seva "literalitat"**, que de fet ja s'ha està desenvolupant des de les primeres paraules, **per tal d'ampliar les possibilitats d'explicació de la realitat a través de la narrativa com també la seva comprensió.** Aquesta

²⁸ No sempre ha de reproduir exactament el que fan els seus pares. Allò interessant és que reproduïen allò que s'entén per pare i per mare en el patró hegemònic.

capacitat s'entrelliga amb la construcció d'identitat: **s'exploren els possibles rols i posicions que es poden prendre en societat i es qüestionen els les limitacions morals i les trenquen si fa falta²⁹, s'observen els percebuts com a iguals i els percebuts com a diferents i es destaquen les diferències.** Estan, doncs, en un procés d'enculturació complex. A més, com que aquestes cançó-joc són ràpides i complexes, **ajuden al propi procés de desenvolupament de l'infant.** Als 9-10 anys no tenen la mateixa necessitat d'explorar les limitacions de la llengua. Trobem que els nens i nenes estan més definits culturalment i donen per suposat molts aspectes que abans se'ls qüestionaven, per exemple, a través de les cançons de picar. Llavors apareixen altres motivacions com és reduir el grup d'amistats redefinint encara més la seva identitat, i el joc es diferencia de la resta d'etapes anteriors. Apareixen noves temàtiques en les converses que sustenten, així per exemple parlar de grups de música moderna vinculats a l'adolescència, com les Spice girls, és un exemple. Aquest desenvolupament sembla estar, encara, diferenciat entre els nens i les nenes en les escoles de primària (per pressions socials, influències exteriors...) en molts aspectes: per exemple, els nuclis de noies conversant (amb poques intervencions de nens) i els nuclis de nens jugant a activitats etiquetats de masculins (amb poques intervencions de nenes). **Les categories no venen soles, sinó que els nens reproduïxen els patrons que observen dels grans, de la mateixa manera que les nenes (i alguns nens) juguen a les cançons de picar perquè reproduïxen l'activitat de les nenes una mica més grans.**

Això que es fa ara de que les nenes, perquè tinguis vint anys has d'anar amb nenes de vint anys...pues abans es jugava amb vint i onze anys i no passava res! No es diferenciava, tu jugaves i punto. (Concepció, grup 7)

A partir dels sis anys diria. A partir dels sis o set anys, ja hi havia rols, eh? En canvi de p3 a p5 era més l'època de...imitaves més als grans eh? (adults) jo recordo jugar més a les cuinetes i a casar-nos que no...arriba un moment en que creïxes i això de casar-te ja és de nens petits. Entre els cinc-sis anys fins els vuit-nou anys. Als deu ja cantàvem les Spice girls, jugàvem amb altres coses, érem més grandetes. (Laia, grup 1)

4.2.6 MASCLINITATS I FEMINITATS CONSTRUÏDES

A causa de la construcció històrica de les categories "masculins" i "femenines" els rols que poden seguir els personatges en les cançons de picar també s'hi veuen reflectits i en aquelles subversives, regirat. **En les primeres, sembla ser que els homes poden ser agressius, masclistes, actius i autoritaris i les dones culpables, princeses dèbils i passives o bruixes/viejas lletxes i dolentes. En les segones, en les cançons de picar subversives, les dones poden ser agressives, actives, víctimes, sensuals, princeses valentes i bruixes bones mentre que l'home és culpable, dèbil i passiu.** Exemples de les primeres són *Don Federico, En la calle 24, Doctor Jano*. Exemples de les segones són *Amarillo, Doña Margarita, Barbie*.

De les primeres, els participants justifiquen l'acte a través de la seva experiència individual, però no oblidem que forjada col·lectivament, i la mostren a través de la narrativitat

²⁹ Des de ben petits els infants comproven les pròpies accions a través de les reaccions dels altres. Però és ara, amb el llenguatge suficientment desenvolupat, que poden començar a fer-ho a través de la paraula amb un cert domini.

en que expliquen la història o la comenten. A *Don Federico* apareix clarament un acte de violència de gènere. **Els participants en cap moment denuncien la violència dient** que l'home no pot fer això a la seva dona o **que en la vida real no es pot tractar així a les persones**, sinó que justifiquen que això no passaria per altres motius, els quals són explicats amb nous detalls que no estan explícits en la història, per reforçar-la.

-Això és impossible, perquè hi ha una noia i portar-la a la sartén, no es pot fer.

-I que la gent deixi estar aquesta olor...o sigui ¡la gent és curiosa!

-Exacte, no mataries a una persona i la deixaries al mig d'allà.

-Tothom oloraria la olor de la persona i no passarien, tothom aniria allí a dir-li: eh!! (Grup 1, grup de discussió).

La mort de la seva dona no és el que impacte. Ja havíem vist un clar exemple de treball de camp on ***Don Federico* se'l imagina com a un boig**, de manera que el seu acte queda justificat. Una altra interpretació **estaria posant en qüestió el pensament de superioritat i de control de *Don Federico* cap a la seva dona** (en aquest cas es refereix a *Anton Carolina*³⁰), cosa que el fa debilitar i acaba matant a la "culpable" que és la seva dona³¹.

És el propi fet de que la seva dona actuï sota uns pensaments i uns sentiments que ell no controla, la seva dona pensa i sent coses que no sabia! això l'horroritza terriblement perquè no s'havia plantejat mai que la seva dona fes la seva sense el seu consentiment o el control d'un "superior" masculí.³² (Anna, Grup 4, entrevista)

Aquest mateix anàlisi es podria duu a terme amb *En la calle 24* i *Doctor Jano*. Pel que fa *En la calle 24*, la *vieja* mata a un gato. Està considerada en l'imaginari col·lectiu com a una boja, lletxa que recorda al paper de bruixa. Però tot i així després se li diu *pobre vieja*, com si les nenes i nens que hi participen sentissin empatia i pena pel paper que li ha tocat viure a la vida a la *vieja* del conte. En *Doctor Jano* trobem el paper de submissa, passiva, en una història d'amor que és organitzada pel doctor com a futur marit i el pare de la noia, com a qui pren la última decisió. De nou el sistema patriarcal torna a posar la seva petjada en el joc infantil.

De les segones, quan l'acte de violència és de la dona respecte l'home (mai hi ha violència entre persones considerades del mateix sexe) l'acte en sí és allò primer que es justifica. **La dona no està boja ni actua sota la pèrdua de control, sinó tot el contrari. La dona actua així perquè la causa és suficientment forta com per acabar matant al contrincant.** És molt probable que aquesta concepció vingui donada a que normalment atribuïm aquesta acció a l'home i que ho faci la dona, ha de ser per quelcom molt greu i sempre sota control. Un

³⁰ Les dues cançons són variacions de la mateixa. *Don Federico* ve *Anton Carolina*, que al mateix temps ve de *Anton Calavaina*. En la història canvien els instruments i la manera de matar-la, però l'acció és la mateixa.

³¹ De fet, aquesta justificació ha estat reforçada durant molts anys en l'època franquista i per tant no ens és d'estranyar que hi aparegués en algun moment donat per alguna participant.

³² En aquesta explicació de la cançó de *Don Federico* torna a apareix allò no dit i que sembla quedar implícit en el text de la cançó segons la interpretació que li dona a partir de les seves vivències.

exemple és *Santa Teresita* o *Doña Margarita*. La protagonista ha calculat la mort, ja que en la cançó queda explícit i reforçada l'elecció del ganivet d'or i després de ganivet de pelar patates, no pas cap altra (ni de plata, ni de plata fina), és a dir, Margarita o Teresita va repensar-se l'eina del crim varies vegades. Es pot justificar la reacció del personatge principal que mata al seu pare, perquè aquest és *moro*, i en la construcció històrica del territori espanyol ha aparegut aquesta etiqueta com a negativa. Així, se li atorga el factor negatiu a l'home i no pas a la dona per matar-lo (cosa contrària a Don Federico).

Una cosa sí que és evident i és que a mi m'hauria xocat que fos *pudé* la dona la que agafés l'home i el fiqués a la *sartén* i **jo no he nascut en una casa masclista ni en una cultura masclista ni molt menys i sí que es veritat que hi ha coses que les tenim com una mica estipulades.**
(Laia, grup 2)

-Com són tractats els personatges?

-Els homes apareixen o dèbils o forts...clar, però a Doña Margarita mata el seu pare que era moro, i el moro era dolent...per tant, els homes en general són "dolents".

-I la dona? És mala filla a Doña Margarita?

-No.

-És un joc de nenes, per tant, no crec que tingui un mal paper...(Grup 4, grup de discussió)

Tot i que l'acció de la protagonista és justificada per un acte, fet pel seu pare, gairebé més greu que la pròpia mort, **és castigada** pels policies que la vénen a buscar, cosa que a *Don Federico* o a *Anton Carolina* no li passa tot i que en les dues versions el descobreixen. Molt interessant és el tractament en primera persona que fan en aquesta última estrofa: *Ding dong llaman a la puerta, Ding Dong es la policia, Ding Dong vienen a por ti*. On es veu clarament que **la posició de la nena que canta ha de ser des de la protagonista**, fins hi tot recolzant-la. Això ajuda a que la interpretació és faci sota aquest punt de vista. Sembla ser doncs, que **la nena assumeix el càstig, percebut com a injust, que duen a terme les forces majoritàries –la policia- de la societat on viu**. És possible que si parléssim d'un príncep que mata al seu pare per raons justificades l'aclamessin com a just i no com assassí.

En la cançó *Amarillo* passa una cosa semblant. La nena mata al professor, després de ser pegada i castigada pel seu pare a causa de les males notes. L'acte torna a estar premeditat i justificat. En aquest cas surt victoriosa i no és perseguida, poder perquè no apareix la mort explícitament tot i que se la suposa.

La nena té molta venjança. Ha suspès, el pare li treu el *cinto* i finalment ho paga el profe.
(Conchita, grup 4)

És una cançó sobre la por i després aquesta por repressiva sobre els altres, sobretot cap al professor (Anton, grup 4)

En síntesi hem observat que en les primeres, l'home queda justificat per boig, perquè s'ha qüestionat la seva autoritat o ve directament no se'l jutja. En les segones, la dona queda justificada pel motiu que la porta a matar l'home i en alguns casos després se la castiga (cosa que no passa mai en els homes).

De la segona part de *Don Federico* es pot fer la següent interpretació: passa a ser un General que vol casar-se amb la *bella dama* (que fa el paper de princesa), però aquesta li diu que no vol després de molts intents per part del general. Com que no tenia una altra opció el General, decideix casar-se amb *la bruja* (la qual, per contra del que s'espera, és una dona sensible i bona que porta anys enamorada del General) però no se sent bé sent el "segon plat" i decideix finalment dir-li: *Por aquí!* Com veiem, les dues dones de la història es rebel·len davant els seus rols estereotipats i apareixen modificats. Es podria anar més enllà, i pensar aquesta segona part com a càstig que les nenes inventen cap a *Don Federico*.

I la dona més princesa a Don Federico....amb *l'abanico*...(Gisela, grup 1)

Jo identifico la lletja i la guapa. La princesa és la guapa i li diu que no, i *bueno pues* em caso amb la lletja, i aquesta diu *pues* ara no. No? I els nens això ho tenen molt...ficat. (Maica, grup 3)

La sensualitat, en les cançons de picar és utilitzada com a signe d'identitat femenina i es defensa en algunes cançons de picar. Una de les cançons més modernes i populars en l'actualitat, *Barbie*, arrenca molts somriures picarescs en els grups. ***Barbie*** en molts casos emet el paper de princesa dèbil al servei del seu company Ken, però en **aquesta cançó realitza activitats considerades masculines sense perdre la sensualitat** -simbolitzada amb l'aspecte *chochorreo*- que s'identifica generalment amb la feminitat. No només fa les activitats considerades masculines sinó que els hi ensenya als homes a fer-les. **També el *chochorreo* és ensenyat als homes de manera que totes les activitats passen a considerar-se neutres.** Tant els nens com les nenes poden conèixer totes les activitats. Rellevant el paper actiu que pren la *Barbie* en la cançó. Així la nena assumeix la seva capacitat en fer les activitats suposades masculines, però **posa en rellevància la necessitat de que l'home també vulgui seguir els patrons considerats femenins** que, en molts casos, se'ls impregna de negativitat i de poca importància per a la societat androcèntrica en la que vivim.

Barbie, segueix sent un dels principals personatges d'enculturació dels nens i nenes d'avui dia i sembla ser que, tot i mantenir molts dels fers hegemònics i particularitats físiques de la societat majoritària en que es viu, sembla ser que paral·lelament participa mínimament al canvi pel que fa les desigualtats de gènere:

-La Barbie ho pot fer tot! Va amb cotxe, amb patins...això és veu en el anunci! [canta la cançó del anunci i se sent una afirmació d'algunes companyes].

-Jo faig Karate [fa alguns moviments relacionats amb aquest esport] i en se més que molts nens dels que estan aquí! [assenyala pista de futbol]. (treball de camp, 24, abril 2012)

Hi ha un paper de dona tradicional que no apareixen en les cançons de picar com a tal, però sí de manera inversa. En la cançó subversiva en ***Teresa queria ser*** apareix la protagonista volent ser infermera, però finalment, un nen –suposadament el que cuida- acaba a *la basura* i a més a més se'l insulta. **La cançó és una mofa al fet que la Teresa hagi de ser infermera de primera i en comptes d'això decideix matar (altre cop de forma implícita) al nen.** De nou trobem la denuncia per part de les nenes cap als rols tradicionals: la dona ha de tenir cura dels altres, especialment dels nens, i aquesta és la seva única tasca.

Les narracions que es donen en una cultura determinada **expliquen com han de ser les coses, però també com haurien de ser**. Postulen el món que hi ha fora del context del grup on aquestes es creen, el qual modifica l'expressió dels desitjos i creences del propi grup. És a dir, la situació del que ens envolta situa els nostres actes, aportant les raons pel qual s'exerceixen. Així les cançons de picar són de fet una activitat que neix a causa de la situació externa als individus que les construeixen. Aquesta forma de narrar dóna la possibilitat, en les cançons de picar, de fer dur a terme una acció determinada a un personatge per tal de realçar-lo o infravalorar-lo al gust dels creadors i executants de les cançons, **desfogant així la impotència assumida per la dona a través de la història**.

Tot tracta d'alguna frustració que ha tingut la persona interiorment i a vegades ho desemboca dintre unes cançons (Conchita, grup 4).

La dona és humiliada per l'home i a partir d'aquí la dona intenta mantenir la seva dignitat amb tots els papers que li són permesos relacionats amb: la maternitat, la poesia... En èpoques li ha estat permès més poquet i l'han dirigit més, en èpoques li ha estat permès més i han tingut la llibertat de tria, però d'alguna manera **ella sempre està defensant la seva dignitat i ja ho està fent des de les cançonetes**. (Anna, grup 4, entrevista).

4.2.7 TOTS AL PATI!

Si es té en compte qui fa el joc i per què, podem determinar l'espai que ocupa. El que té més vots és el pati o el passadís dins l'àmbit escolar. En alguns casos les cases (quan es jugava amb algun familiar) i les places del poble, pel que fa els grups més ancians. En canvi en els grups més joves apareix l'esplai o casals d'estiu (grup 1 i en el camp de treball). Per tant, els espais relacionats amb el lleure. Es destaca sobretot la importància de la limitació de la zona. Aquest aspecte pot tenir en compte el tractament que passa a tenir aquest espai públic diferenciat mantingut per nenes a partir dels anys '70 cap endavant, i on se'l destaca fent una comparativa amb altres zones masculines com és la pista de futbol (masculina) prenent un paper rellevant pel que fa l'activitat femenina. Així doncs, la imposició d'aquell territori públic com a espai femení amb les cançons de picar a partir dels anys '70, sembla ser un reflexa dels moviments de les dones protestants de l'època que suscitaven l'inici del canvi i que, com es pot demostrar, encara es manté socialment entre les nenes i nens dels patis de les escoles com a mínim, dins el territori espanyol.

Alhora del pati, jentre classes i tot! Estava com de moda jugar a aquest joc. (Marta, grup 1)

Era bo, perquè veies els jugadors de futbol o bàsquet a la pista i després a l'altre cantó del pati, un grup de gent jugant a això. (Marta, grup 1)

Devia haver-hi com zones. Jo recordo allí davant del porxo del Corbella, molta gent ballant balls d'aquests o a la zona de la Font. (Marc, grup 2)

En la plaza había visto hacerlo a las niñas. Yo es que no había ido al colegio. (R. Grup 6)

Cal tenir en compte que antigament no totes les escoles tenien pati i s'utilitzava el passadís o el carrer per a fer l'esbarjo.

Jo no tenia pati perquè eren dos blocs de pisos, però al passadís crec que era on les fèiem. També jugava molt a Horta (el seu poble) amb les amigues (Conchita, grup 4)

Al recreo no teníem pati, era un pis. Sortíem a fora i allí ho fèiem però no vigilaven perquè érem molt pocs. (Concepció, grup 7)

Això no vol dir que un nen no pugui jugar a les cançons de picar³³, però aquest haurà d'assumir un tracte desinteressat per part de les nenes, i el pronom personal femení que en molts casos s'utilitza a les cançons. És a dir, que ha d'assumir i prendre els nous rols. Això li pot portar problemes deguts a la pressió social. Un exemple de com és tractada l'arribada d'un nen que vol participar en aquest espai ens servirà per exposar aquesta idea.

EL CAS D'EN JOAN (2on de primària, Treball de Camp, 2012)

En Joan s'estrena

El primer dia no el vaig veure. Segon dia de treball, 11 d'abril. Em veu, s'acosta a mi i em diu: què fas aquí? Li responc i comença a observar de forma desinteressada. Diu que ho havia fet abans de tant en tant això de mirar però mai s'havia atrevit a jugar. Adverteixo que la seva preferida és "En la calle redonda": el seu gest saltarí, el seu intent de cantar i de seguir els passos de les mans el delata. En Joan s'aproxima més i demana que el deixin jugar (incito a que l'acceptin amb una mica de mala cara per part de les jugadores) i en Joan s'afegeix, no se'n surt i les noies no tarden en fer-lo fora. M'acosto i li explico com es fa molt per sobre (-has de posar una mà cap avall i una mà cap amunt i després al revés, veus?). Torna a demanar jugar i aquest cop l'afegeixen sense problemes. Està clara la meua influència. Ara ja pica, tot i que a vegades amb les mans mal posades. Les nenes del costat exageren el gest i li mostren les equivocacions: si ell pica cap avall i era cap endavant, amb el propi gest veloç li empenyen la mà per ficar-la en la correcte posició. Llavors li toca posar-se dins de la rotllana, està súper feliç! El punt de protagonisme que desitjava tenir. Aconsegueix gaudir del seu moment tot i que no executa bé els moviments.

En Joan es manté al marge; sap que tot i ser de la mateixa classe, en aquell moment existia una cohesió de grup que l'obligava a introduir-se progressivament. No descarto alguns intents abans d'arribar jo, però està clar que la meua presència va tenir un gran pes en la decisió que van prendre les nenes de deixar-lo jugar. Les nenes, en general, mai diuen que no explícitament però intenten no mantenir la relació de joc amb els nens, en aquell moment, per a que no hi participin (donen l'esquena i no els miren amb gratitud quan s'ha d'escollir parella per jugar, sinó que intenten que no es creuin les mirades per tal de no haver d'admetre'l) i si no tenen més remei l'accepten i el guien en la tasca. Per tant les dues úniques maneres que tenia en Joan de jugar era: introduint-se ell mateix en les cançons grupals o demanar personalment a una nena quan es tracta de jugar en una cançó de parella. Ens demostra **la situació de predomini que tenen les nenes en aquestes cançons, elles prenen el rol més alt en la jerarquia, elles manen i decideixen qui juga.**

Això passa perquè les nenes pressuposen la poca habilitat d'en Joan, no tan sols per la pràctica sinó per altres aspectes que em confessaven <<Massa difícil pels nens, que no tenen

³³ En excepció de *El Conejo de la suerte*, *Don Macarrón Chistera*, *Debajo de la mesa*.

memòria ni habilitat amb les mans>>, <<Nosaltres tenim habilitats en les mans i ells en els peus>>. Des de el punt de vista *etic* he de dir que no està clar que tingui a veure amb la mala habilitat ja que en Joan amb les poques indicacions i la poca pràctica era capaç en el segon intent de finalitzar el joc. *Els amics d'en Joan no senten cap emoció vers les cançons de picar i acaben marxant.*

El Joan en curs

Tercera sessió, 16 d'abril, en Joan es presenta sol disposat a donar-ho tot, es nota que ha treballat aquests dies perquè la seva practica ha millorat. Un dels cops que torna a fer "En la calle redonda" una nena que no està jugant de cop diu: avera, Joan, com t'aixeques les faldilles? (el joc requereix en un moment donat fer el gest d'aixecar-se la faldilla) en Joan s'adona però sembla ser que no li vol donar importància i fa el gest. L'altre nena riu cruelment, un nen amic d'en Joan també acompanya la rialla amb la seva.

Ens demostra que alguns dels amics d'en Joan són conscients d'una identitat femenina construïda a través de les cançons que el nen que hi juga no té més remei que adoptar i per tant, segons aquesta identitat construïda, fer el paper de dona. La nena que se'n riu, igual que els amics d'en Joan, percep el perfil femení i comencen les primeres discrepàncies: un nen que s'aixeca les faldilles? En Joan va més enllà d'aquests estereotips generalitzats i es disposa a adoptar les posicions que facin falta per passar-s'ho bé, no ho troba greu. D'alguna manera **en Joan accepta oscil·lacions entre els dos rols reforçats ens la nostra cultura. Mentre que la nena entén dos gèneres ben diferenciats, un home amb tots els elements i activitats que el fan ser home i una dona amb totes les característiques oposades a l'home i que la fan ser dona** (vestimenta, activitats, interessos...), no concep punts entremitjos, homes que els hi puguin agradar activitats enteses de dones i al rebés, perquè llavors ja no és un home. Al trobar-se amb un punt entremig la nena no ho pot entendre i s'imagina en Joan sent una dona i no en Joan nen amb faldilla (recordem que en l'edat Medieval els homes portaven faldilles usualment i que en altres cultures es porten vestits iguals en homes que en dones, així veiem que els elements caracteritzats masculins o femenins són una construcció social).

En Joan com a casa

18 d'Abril, quarta sessió. En Joan solament arribar ve corrents i em diu: ja sé més cançons! Arriben les altres i es disposa a mostrar-ho amb "Dan dan dero". Li ha demanat a la Carla per fer-la (nena del mateix grup de segon de primària). El primer cop falla i la nena em mira i diu: ha fallat! l'empeny rient-se d'ell i la seva expressió gestual diu: amb tu és un rotllo!!! els animo a que ho tornin a provar. En Joan no recorda que totes les cançons comencen amb la típica agitada de mans i es disposa a iniciar-ho amb el primer pas (mà alçada cara amunt i l'altre mà baixada cara avall amb la posició contrària), no se'n surten i la Carla pren la iniciativa i decideix que es torna a començar des del principi.

En Joan s'ha equivocat i ha parat. La nena, per contra ha seguit picant però ha hagut de parar a causa de la detenció d'en Joan (estan entrenades des de petites, com hem vist amb la sessió d'aprenentatge, a que no s'ha de deixar de fer l'activitat) en canvi **en Joan ha parat a l'instant i a la Carla li ha molestat**. La importància de la continuïtat del joc com quelcom global en Joan no la concep perquè no ha passat un procés d'aprenentatge com la Carla des quan tenia 5-6 anys.

Paral·lelament apareixen dues nenes més del grup habitual de 2on de primària que es posen al costat i comencen a fer “En la calle 24”. Mentres en Joan es torna a equivocar i és queda paralitzat. La Carla li busca la mà per a que segueixi però en Joan desisteix i s’acaba dissolent el Jo. A l’instant les altres dues nenes, que preveïen el final del joc entre la Carla i en Joan, demanen a la Carla per fer una nova cançó de picar. En Joan es queda aïllat.

En Joan mostra molta més habilitat al cap de cinc patis de pràctica que a l’inici, cosa que denota **l’eficiència de l’ésser humà en aquestes habilitats indiferentment del sexe què es tracta**. En tot moment en Joan es mostra pacient observant l’activitat. Ell mateix em diu: **<<A mi ja em surt perquè és la pràctica, cada dia practico>>**.

24 d’Abril. Quina sessió. Tot i haver aconseguit introduir-se en algunes cançons, sobretot en aquelles en que participava tot un col·lectiu (3 o més nens) encara no està acceptat del tot i s’implica en totes les individuals també però de forma passiva: es queda en un costat molt pròxim i les canta amb moltes ganes, en una de les ocasions en Joan avisa al seu amic per a que s’acosti però en “Xavi” no vol saber sobre <<rotllos de nenes>>. En Joan en canvi, està molt motivat i es queda per observar què passa després de cada vers. **El interès i l’aproximació progressiva d’en Joan és el que li fa guanyar terreny entre les participants.**

En Joan manté al principi l’expectativa i la curiositat ja que no coneix prou les cançons i no sap què passa després. Sap que obtindrà un reforçament positiu, però no quan ni de quina manera. A *En la calle 24* al final de la cançó es queden parades perquè qui es mou queda eliminat. En Joan, després d’haver observat els ulls de les tres nenes per veure si obté informació,riu al no saber què passarà. El següent pas és provar-la i sentir la motivació en l’execució del joc. Li pregunto si aquesta se la sap i em contesta: <<No ho sé, ho provo!>> Sempre està disposat a intentar-ho.

SÍNTESI

Les cançons de picar són objecte de quotidianitat de la vida dels nens amb les quals negocien, gaudeixen i coneixen a través de l’acció la societat on viuen. El fet que utilitzi “retalls” de cançons pròpies del passat no les condiciona a ser tradicionals, ens el contrari, la renovació forma part de la cultura popular.

5. CONCLUSIONS

Vet aquí el final d'aquesta exploració que ens ha dut a resoldre les sospites i curiositats que teníem sobre les cançons de picar. En vistes del punt i final, anem a veure què hem recollit d'aquesta investigació. La nostra primera intenció era fer un recull i analitzar algunes de les cançons, aconseguir desxifrar en la seva vessant diacrònica l'origen d'aquestes cançons i finalment especificar la funció tenint en compte la lletra, el joc i l'espai que ocupen. Tots aquests punts tenint en compte la construcció històrica, la conservació social i l'experiència individual que s'ha anat degustant al llarg dels resultats. Finalment, arribem a les següents conclusions:

1. Tot i que les expressions cantades a través de les cançons de picar suggereixen semblances amb els patrons rítmics infantils tradicionals dins el model A de *Tirallonga de parelles*, també apareixen moltes diferències. És probable que sigui degut a que el model no pot encabir totes les possibles tipologies de cançó-joc a causa de les característiques pròpies en relació al moment en que es fan, al gest que les acompanya, a la concepció del joc, als factors externs i als processos històrics que l'han fet esdevenir com a tal. Però alhora aquest fet aporta rellevància a la riquesa textural de les cançons infantils, tant des del punt de vista fonètic com des del punt de vista fonèmic (tenint en compte el pensament global de la peça).

2. A causa de la popularitat d'aquestes cançons no es pot assegurar una data d'inici del seu origen tal i com ens deia el folklorista Gabriel Ferré (1993), però per contra, sí hem pogut estudiar els processos evolutius que les han dut a ser tal i com són avui dia. Així s'endevina que les cançons de picar pateixen un canvi progressiu que comença a principis dels anys 70, probablement pels moviments liberals de l'època que afectaren als límits d'espais públics i privats, al paper de la dona i al de l'home com a tal. Es delimiten i es conceptualitzen com a cançons amb característiques pròpies que les fan diferent de la resta, sent de pertinença bàsicament femenina i amb un alt component d'identitat tant pel que fa la seva pràctica com per la temàtica que s'hi amaga en les lletres. Aquesta conclusió dona una explicació a la datació que M.Jesús Martín Escobar va proposar com origen per a les cançons de picar (any '70).

3. Pel que fa les narratives utilitzades, les nenes (i els nens que hi volen participar), subjectes en plena influència pels agents de socialització, juguen amb els sons i creen noves paraules que podrien tenir la possibilitat de ser significatives en l'entorn o no. Les negocien i renegocien filogenèticament, alhora que intenten construir les seves realitats apropiant-se del cànon establert o ve subvertint en molts casos la postura moral de la pròpia cultura, posant-la a prova i sotmetent-la a judici. Ferré (1993) no va fer, doncs, una mala suposició: les històries són, en definitiva, exploracions dels límits de la legitimitat moral i dels valors que ens construïm. No és d'estranyar, doncs, que les cançons de picar continguin una tipologia de narrativa tan necessària i rica en aquesta etapa infantil per introduir-se al món i reconèixer els plaers, pors i desitjos dels altres i que hauran de ser seus algun dia. Així, la meua postura vers les cançons de picar és molt més positiva que la que va tenir A.Maria Fernández Poncela (2005), davant les cançons que va definir com a subversives.

4. Aquesta capacitat narrativa no funcionaria sense el poder del joc musical. L'activitat musical, seguint la postura de Jaume Ayats (2010), té la capacitat de fer perdre la responsabilitat de l'acte als individus, de manera que resta invisible en la col·lectivitat. És acceptada i celebrada, i tot allò que es diu a través d'ella queda innegablement inofensiva als ulls conscients del qui les pensa.

5. L'edat ha estat una informació essencial per determinar la funcionalitat de les cançons de picar. Gabriel Ferré i Puig (1993) les encaixonava a l'edat de vuit-deu anys, en canvi, en aquesta nova recerca hem pogut anar més enllà -segurament perquè la mostra ha estat més representativa- i hem determinat que comença als cinc-sis anys i acaba als nou-deu anys.

6. Per acabar i donant per encabint l'últim objectiu, les cançons de picar serveixen com una defensa de la nena, com una necessitat de viure totes aquestes situacions amb les que hauran de conviure i amb d'altres que volen fer realitat i que moltes d'elles, gràcies als moviments feministes es fan cada dia més palpables. Les nenes reflexionen, a través de les cançons, com jugarem en aquest món dins aquests aspectes de gènere, i els qüestionen, interpreten i es donen respostes. Hem vist que els primers anys (de 6 a 7 més o menys) els nens encara se senten possibles participants (tot i que no deixen de ser una minoria), però a mesura que se socialitzen i entren a formar part d'un rol determinat (de 8 a 10 anys), la majoria de nens deixen de jugar. L'espai públic que ocupa el joc també fa palesa aquesta necessitat ocupant un ambient públic que es torna significatiu, fent-se'l seu i convivint paral·lelament amb la pista de futbol.

Com a reflexió, no voldria deixar la imatge dicotòmica de sexes tan marcada perquè seria tirar pedres sobre la pròpia teulada, així cal aclarir que en cap cas això vol dir que no hi hagi nenes jugant a futbol o nens jugant a les cançons de picar (ja que, com es reitera en aquest treball, les diferents masculinitats i feminitats són construïdes socialment), sinó que la imatge majoritària és aquesta.

LIMITACIONS I VIES DE FUTUR

La primera limitació que hi va haver va ser la falta d'experiència en l'àmbit de l'entrevista. Aquesta tècnica poc valorada és un recurs molt òptim per al recull d'informació formal, però a més a més ens aporta la narració lliure com a construcció del pensament, dels significats que en cada un dels individus és diferent. Així, hagués desitjat tenir una capacitat més desenvolupada en el recull d'aquest segon tipus d'informació.

Un altre inconvenient és que els entrevistats no van passar tots l'infantesa a Cardedeu i per tant hi ha variables territorials que no he pogut tenir en compte. Per altra banda, la riquesa de variabilitat de les cançons de picar es inevitable fins hi tot entre els nens de la mateixa escola que conviuen en el mateix any escolar. És l'estudi conjunt allò que ha portat la generalització dels resultats i de posar en comú opinions vingudes d'experiències individuals i per tant, diferents.

Com a possible via de futur, observar les influències específiques de cada cançó, pot ser molt adequat per fer-nos reflexionar del procés d'enculturació pel que passen els infants. Tot i així,

s'ha afegit a l'Annex algunes recerques molt bàsiques fetes amb l'intenció de donar suport i material per a la possible propera investigació.

Es podria ampliar la recerca a territori espanyol i anar més enllà i comparar entre països o fins hi tot continents, ja que he observat que aquesta cançó-joc s'utilitza amb les mateixes característiques estructurals i funcionals en Europa, Amèrica del Nord i Amèrica del Sud. A l'Àfrica també existeix el joc, però caldria fer una anàlisi comparatiu.

Aquest estudi obre les portes a l'àmbit de la psicologia evolutiva, pel que fa el desenvolupament de l'infant en aspectes motrius, lingüístics, construccions de gènere, culturals i en la teoria de la ment.

6. BIBLIOGRAFIA

- Ayats, J. (2010). *Cantar allò que no es pot dir <<Les cançons de sant antoni a artà, Mallorca>>*. TRANS-Revista Transcultural de Música 10. (art. 14).
- Ayats, J. (1994). *La tirallonga de parelles <<Un model formal per a cançons infantils>>*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bosch, E; Ferrer, A; Navarro, C. (2006). *Los feminismos como herramientas de cambio social <<mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres>>*. España: Universitat de les Illes Balears.
- Bruner, J. (2002). *Actos de significado <<Más allá de la revolución cognitiva>>*. Madrid: Alianza.
- Bruner, J; Haste, H. (1990). *La elaboración del sentido <<La construcción del mundo por el niño>>*. España: Paidós.
- Casals, A. (2009). *La cançó amb text improvisat <<Disseny i experimentació d'una proposta interdisciplinària per a Primària>>*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Clúa, I. (2008). *Género y cultural popular*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): ed. UAB.
- Colectivo IOÉ Actis, W; de Prada, M.A; Pereda, C. (2007). *Inmigración, género y escuela <<exploración de los discursos del profesorado y del alumno>>*. Madrid: Colección Estudios CREADE·CIDE.
- Cook, N. (1998). *De madonna al canto gregoriano <<Una muy breve introducción a la música>>*. Madrid: Alianza.
- Cribillé, J. (1979). *Ensayo de análisis y clasificación de la música tradicional española*. Zaragoza: 1er Congreso Nacional de Musicología
- Cruces, F. (2008). *Las culturas musicales <<Lecturas de etnomusicología>>*. Madrid: Trotta·Madrid.
- Díaz, J. (1971). *Palabras ocultas en la canción folklórica*. Madrid: Taurus.
- Fernández Poncela, A. M. (2005). *Canción infantil <<Discurso y mensajes>>*. Barcelona: Anthropos.
- Ferré, G. (1993). *Cançons infantils folklòriques actuals: notes descriptives i assaig d'anàlisi*. Revista d'etnologia de Catalunya 3. (pàg. 50-65).
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

- Martín, M. J. (2001). *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martínez, S. (1997). *El heavy metal a Barcelona <<Aportacions a l'estudi d'una música popular>>*. Revista d'etnologia de Catalunya 11. (pàg. 120-123).
- Mascaró, J. (2008). *Elements per a un debat sobre la cultura popular al segle XXI*. Tradiccionari: volum X (pàg. 92-102).
- Nettl, B. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencol.
- Reviejo, C; Soler, E. (1999). *Cantares y decires <<Antología de folclore infantil>>*. Madrid: Editorial SM.
- Tubert, S. (2011). *Contar con el cuerpo <<construcciones de la identidad femenina>>* . Madrid: Fundamentos.

7. ANNEX

7.1 TAULA DE PARTICIPANTS COMPLETA

En aquesta llista, s'afegeixen la informació específica de cadascun dels participants.

	NOM	ANY NAIXEMENT	ESCOLA	LLOC
GRUP 1	Gisela Xandri Ribalta	2000	Mil·lenari	Cardedeu
	Marta Illa Gutierrez	1998	Mil·lenari	Cardedeu
	Ariadna Xandri Ribalta	1998	Dolors Granés	Cardedeu
	Laia Valls Perez	1992	Germans Corbella	Cardedeu
GRUP 2	Xavier Casals Bolsa	1990	Col·legi Immaculada Concepció (Concertat)	Barcelona
	Marc Pibernat Roses	1989	Germans Corbella	Cardedeu
	Nuria Illa Gutierrez	1984	Dolors Granés	Cardedeu
	Marta Cordoní Forn	1983	Dolors Granés	Cardedeu
GRUP 3	Xavier Ors Codony	1976	Germans Corbella	Cardedeu
	Maica Meseguer i Espada	1970	Ramón Macip-Dolors Granés	Cardedeu
Entrevista	Ester Bach Clemente	1970	S.Jordi de la Roca del Vallès (privat)	La Roca del Vallès
GRUP 4	Montse Gómez Cilleruelo	1967	Na Senyora del coll	Barcelona-Lesseps
	Josep Anton Serrano Rodriguez	1966	Ramón Macip-Dolors Granés	Cardedeu
	Conchita Grañó Carbó	1964	Col·legi Acadèmia Álvarez	Barcelona-Gòtic
	Anna Aguilar Amat	1962	Na Senyora del Loreto (privat)	Barcelona-Sarrià
Entrevista	Dolors Ors Casanoves	1961	Ramón Macip-Dolors Granés	Cardedeu
GRUP 5	Teresa Sillero Perez	1952	Escola Rural (no tenim el nom)	Antequera
	Asun Castillar Garcia Grimaldos	1944	Colegio Alberca de zán cara	Cuenca
GRUP 6	C. (centre de dia <i>les teixidores</i>)	1941	L'escola Nacional (no tenim el nom)	Mataró
Entrevista	R. (centre de dia <i>les teixidores</i>)	1937	no va anar a escola	Algarrobo
Entrevista	E. (centre de dia <i>les teixidores</i>)	1937	El amor de Diós (privat)	Zamora
GRUP 7	N. (centre de dia <i>les teixidores</i>)	1934	Colegio de Monjas de la caridad (privat)	Barcelona-c/del carmen
	Catalina Feliu Arenes	1930	L'escola Nacional	Cardedeu
	D. (centre de dia <i>les teixidores</i>)	1928	Siviuda	Barcelona-St Martí de provençal (Clot)
	Rosa Salle Brugués	1927	Escola Joana de l'Estonac	Cardedeu

Entrevista	M. (centre de dia les teixidores)	1927	L'escola Nacional (no tenim el nom)	Castilla y la Mancha
Entrevista	Concepció Carbó Omedes	1926	Escola Rovira	Barcelona-Pl.Espanya
GRUP 8 entrevista	R. (centre de dia les teixidores)	1914	Escola de monges (no tenim el nom. Privat)	Santa Coloma de Gramenet

7.2 ANÀLISI SÍL·LABES-GEST-RITME

En aquest capítol afegeixo tres anàlisis més de cançons de picar, que segueixen la resta de coreografies per repetició, explicades en aquesta recerca.

DOCTOR JANO (Coreografia íntegra i nº 33 del llistat de l'Annex).

Prenc com a nota de mesura per cada pulsació, la blanca. Cada vers conté vuit pulsacions, on el primer vers i consecutivament cada dos, es divideix en dues frases de quatre pulsacions. Es tracta d'una cançó on el primer patró rítmico-melodic-gestual s'utilitza per quatre estrofes que van seguides i acaba amb un altra tipus de patró per a la cinquena i última estrofa.

Els dos patrons segueixen objectius diferents, així com el primer és tranquil i busca la sincronització ben feta i l'encadenament entre les parts, el segon patró es un joc de competència de destresa (motiu complex de dur a terme). El text que acompanya aquest segon patró té moltes variants, possiblement perquè no estan atents a les paraules exactes, sobretot aquelles que no fan variar el significat del missatge (aspecte ja treballat en aquest treball).

1er PATRÓ = El silenci que hi ha al final de cada estrofa està justificat ja que hi ha un gest que l'ocupa (D). Cada estrofa té dos versos: cadascun d'aquests completa un cicle gestual que ocupa vuit pulsacions: A A' B B' C C' D D.

2on PATRÓ = La darrera frase. L'objectiu està en la complexitat del gest. No és la única cançó que utilitza aquest recurs al final de la cançó, *Doña Margarita* és un altre exemple. Cal que sigui llarga per a poder aconseguir mantenir el joc sense descoordinar-se. És per això que el ritme és senzill i constant i la melodia solament es mou en 2 tons, 2 altures a interval de quarta o tercera (el de tercera és a causa de la concentració al joc i a la dificultat progressiva). Aquest patró s'inicia amb 3 pulsacions de negra *rallentada* que s'utilitza per a col·locar bé les mans per a començar el joc gestual. Per acabar, utilitza tres pulsacions de negra altre cop –en aquest cas ben marcades- per tal d'aconseguir acabar tots els executants alhora (en aquest punt, les dues darreres negres s'acompanyen de dues picades amb el mateix gest de fàcil execució, per aconseguir acabar a uníson, també pel que fa el text). Aquesta darrera frase és la secció del a cançó que més variacions ha patit.





1er PATRÓ

1er VERS

7 Sí·labes paroxíton. No segueix cap patró rítmic que correspongui a aquest, de fet podrien dividir-lo encara més, en 2 subversos de 3 sí·labes paroxíton, tenint en compte els accents que s'hi emeten, relacionat de fet, amb els canvis de gest.

→ La primera frase -formada per les primeres quatre negres- segueixen la forma del patró típic de 3 sí·labes paroxíton.

→ La segona frase -formada per una corxera, una negra i una negra amb punt i finalment amb la última negra a la quarta pulsació o silenci, segons el cas- no segueix el patró estricte de 3 sí·labes paroxíton que hem vist en la primera frase, a causa d'una anticipació sincopada dels temps de negra (segona i tercera negra del patró) i per tant de l'escurçament del primer temps. Podria tractar-se d'unitats discrepants per a donar joc i trencar els esquemes que s'han conegut en la primera frase. Aquest esdeveniment dóna molt de joc al gest que acompanya marcant les quatre pulsacions tal i com s'esdevé en el patró tradicional (mirar relació ritme-gest). El primer accent reforça l'empenta inicial.

LLETRA	DOCTOR	JANO	CIRUJA--	--NO
Nº Sí·labes	1 2	3 /	1 2 3	/
Nº de Gest	1 2	3 4	5 6 7	7
Ritme				 la quarta pulsació

2on VERS

7 Sí·labes oxíton. Tornem a trobar el mateix patró rítmic que en l'anterior i l'explicació és la mateixa.

HOY TE--	--NE MOS	QUE OPERAR	
1 2	3 4	5 6 7	/
1 2	3 4	5 6 7	7
			

Tots els versos que vénen a continuació segueixen la mateixa estructura que l'anterior explicada:

En sala venti-cuatro

a una chica de su edad.

Ella tiene ventiunaños

Y se llama Soledad

Doctor Jano cirujano

No se vaya enamorar.

2on PATRÓ

La darrera frase de la cançó-joc s'ha de contemplar sencera: té 30 síl·labes. Al principi fa 3 negres amb *Rallentando* per coordinar-se entre els companys/es, i al final torna a fer 3 negres, la primera perquè s'acaba la frase i les dues altres repeteixen l'últim mot "pies" per assegurar el final conjunt.

PERO RE--	CUERDA QUE SU PADRE ES CIRUJANO CON CUCHILLOS EN LAS																		
1 2 3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19			
	8	9	8	9	8	9	8	9	8	9	8	9	8	9	8	9			
																			

MANOS Y TIJERAS A LOS	PIES, PIES, PIES.		
20 21 22 23 24 25 26 27	28	29	30
			
	>	>	

SÍNTESI: un total de quatre estrofes que les completen vuit cicles gestuals + un cicle "especial" just al final. Cadascuna de les quatre estrofes està feta per dos versos, i cadascun d'aquests ocupa un cicle gestual. El primer vers de cada estrofa segueix un patró diferent que el segon vers de cada estrofa.

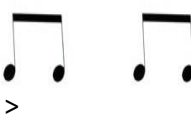

DOÑA MARGARITA (Coreografia de balanceig i nº 18 del llistat de l'Annex)






PRIMERA ESTROFA

1er VERS

La pulsació es duu a cada blanca. Aquesta primera estrofa està conformada per quatre versos, cadascú dels quals té el mateix tractament rítmic-melòdic, però el gest sembla anar deslligat

fins el final de la cançó. Cada vers està compost de dos subversos. El primer és 5 síl·labes paroxíton. Sense anacrusa. Segueixen en part el patró tradicional però la primera negra ha estat subdividida en dos corxeres -segurament per la continuïtat de la frase- de manera que ocupa dues síl·labes i la última negra ha estat eliminada i substituïda pel començament del següent subvers (hija)³⁴ que fa d'anacrusa com ara veurem. El segon subvers té 5 síl·labes paroxíton. Segueix un altra patró tradicional possible per aquest nombre de síl·labes³⁵ però amb certes diferències. Com que aquest subvers ha robat mitja pulsació, és a dir una negra, al subvers anterior, ara el recupera afegint-hi una blanca (una pulsació sencera). A conseqüència, desplaça la última negra, que estaria a temps dèbil, al temps fort i per això s'afegeix un silenci final, que ocupa el temps dèbil, per atacar al següent vers de nou al temps fort, ja que no hi ha anacrusa. Els dos primers accents estan relacionats amb la picada de mans.

Lletra	DOÑA	MARGA--	--RITA
Nº Síl·labes	1 2	3 4	5 /
Nº Gest	1	2	1
Ritme			

HIJA	DE UN	REY	MO--	--	--RO	/
1 2	3	4	5	/	/	
3	4	5	6	7	8	9
 (anacrusa)						





2on VERS

QUE MATÓ A SU	PADRE
1 2 3 4	5 /
10 1	2
	



34 





35 

2on patró




CON CU--	CHILLO	DEO-- --	--RO
1 2	3 4	5	/
1	3 3	4 5	6 7
			

3er VERS





NO ERA NI DE	PLATA
1 2 3 4	5 /
8 9	10
 >	 >

NI DE	PLATA	FI-- --	--NA
1 2	3 4	5	/
1	2 1	3 3	4 5
	 > >	 >	

4rt VERS

ERA UN CUCHI--	--LLITO	DE PE--
1 2 3 4	5 /	1 2
6 7	8	9
 >	 >	 anacrusa

2on patró


DE PE--	--LAR PA--	TA-- --	--TAS
1 2	3 4	5	/
9	10 1	2 1	3 3
	 > >	 >	

SEGONA ESTROFA

La segona estrofa està formada per tres versos que es canten continus, cadascun de 7 síl·labes paroxítones però no concorda amb cap patró tradicional d'aquest número sil·làbic. Trobo una explicació per aquesta estrofa si la divideixo en dos:

Ding dong/ llaman a la puerta (1 síl·laba paroxíton (MODEL B) / 5 síl·labes paroxítones).

Per una banda tenim un patró –*Ding dong*– que es repeteix al principi de cada vers, amb el mateix tractament i, per altra banda trobem un patró que es repetirà també als següents versos però amb lletra diferent. Aquest segon patró sí segueix un patró tradicional en que els valors duren el doble que en la cançó de picar, i per tant són proporcionals³⁶.




La sensació de rapidesa ve causat per utilitzar ritmes més ràpids com . De fet la pulsació es porta a la negra, quant a la primera estrofa es porta a blanca. A més a més la segona estrofa dura gairebé el doble que la primera estrofa (de fet, la primera estrofa té 11 síl·labes paroxíton i la segona estrofa té 23 oxíton):

→Doña Margarita hija de un rey moro.

→Ding, dong llamar a la puerta, ding dong es la policía, ding dong vienen a por tí.

Cada vers està pensat com a unitat (1 síl·laba paroxíton i 5 síl·labes paroxíton). Hi ha tres³⁷ versos d'aquest estil seguits que ocupen un total de dos cicles dels nou gestos cadascun, organitzat en tres pulsacions de negra.

1er VERS

Lletra	DING DONG	LLAMAN A LA	PUERTA
Nº Síl·laba	1 2	1 2 3 4	5 /
Nº Gest	4 5	6 7	8 9
Ritme	 >		

2on VERS

Lletra	DING DONG	ES LA POLI--	--CIA
Nº Síl·laba	1 2	1 2 3 4	5 /



³⁷ Sembla que tornem a trobar un exemple de “la regla del tres” o “del nombre màgic”. El qual és utilitzat com a recurs, en la nostra societat, en molts àmbits artístics: cinema, literatura, música, etc.

NºGest	10 1	2 1	3 3
Ritme			

3er VERS

Lletra	DING DONG	VIENEN A POR	¡TI!
Nº Sí·l·laba	1 2	1 2 3 4	5
NºGest	4 5	6 7	Assenyalen amb el dit
Ritme			






SÍNTESI: una primera estrofa de quatre versos que segueixen un mateix patró i una segona estrofa de tres versos que segueixen un darrer patró. Els cicles gestuals no van amb concordança amb l'estructura ritmicomelòdica.

LAS VOCALES (Coreografia creuada doble i nº 37 del llistat de l'Annex)






Cada estrofa està conformada de dos versos. En total hi ha 5 estrofes que s'estructuren de la mateixa manera. El gest respecte l'anacrusa inicial de cada estrofa utilitzant un gest propi per aquestes (gest 5)³⁸. El text està organitzat en cinc estrofes de dos versos cadascuna. Cada vers té 9 síl·labes oxíton. La següent taula està seccionada per pulsacions. Que no s'observés cap accent podria tenir a veure a la ràpida velocitat amb que es canta aquesta cançó-joc, però en canvi és interessant la síncopa que es produeix entre la negra que ocupa la vocal i el gest que hi ha al silenci melòdic que la segueix, tornant a aquest sonor.

PRIMERA ESTROFA

1er VERS

Lletra	CON LA	A	A	BIRI BIRI	BA
Nº Sí·l·laba	1 2	3	4	5 6 7 8	9
NºGest	/	1 2	1 2	1 3	1 3
Ritme					

³⁸ Mirar *Coreografia creuada doble* del apartat 4.1.2 *Coreografies per repetició*.

Lletra	TENGO UNA MU--	--ÑE CA	DE CRIS--	--TAL	Con la
Nº Sil·laba	1 2 3 4	5 6	7 8	9	1 2
Nº Gest	1 2	1 3	1 4	1	5
Ritme					

Les següents estrofes s'ordenen de la mateixa manera:

Con la A A, biribiri ba,
tengo una muñeca de cristal. Con la

E E, biribiri bé,
tengo una muñeca de papel. Con la

I I, biribiri bi,
tengo una muñeca de marfil. Con la

O O, biribiri bo,
tengo una muñeca de cartón. Con la

U U, biribiri bu,
tengo una muñeca que eres ¡TU!

La línia musical i verbal està estructurada en quatre motius i com es veu, els gestos també consoliden en quatre parts: la primera 1-2-1-2, la segona 1-3-1-3, la tercera 1-2-1-3, la quarta 1-4-1-5.

7.3 LLISTAT DE CANÇONS DE PICAR

A continuació, mostro un llistat de cançons de picar en el que s'observa la lletra. Solament apareix una o dues variants, ja que no hagués pogut decidir quina tria fer-ne i per això m'he basat amb les que s'han pogut enregistrar o les que he trobat en cançoners, etc. De totes maneres, al ser cançó popular, les variacions són continues i estan a l'ordre del dia.

<p>1. Cocherito leré</p> <p>El cocherito, leré me dijo anoche, leré, que si quería, leré montar en coche, leré.</p> <p>Y yo le dije, leré con gran salero, leré, no quiero coche, leré que me mareo, leré.</p>	<p>2. Desde pequeña</p> <p>Desde pequeña me quedé, me quedé. Algo resentida de éste pié, de éste pié. Y aunque yo sé que soy una cojita, disimular, lo disimulo bien. Tras, tras, que te doy un puntapié. Tras, tras, que te doy un puntapié.</p>
---	--

<p>El nombre de María que cinco léteas tiene: la M, la A, la R, la I, la A. MA-RÍ-A.</p>	<p>Desde pequeñita me quedé, me quedé. Algo resentida de éste pié, de éste pié. Hay que andar, hay que andar. Que soy una chiquilla y si lo digo es de verdad.</p>
<p>3. Anton Calabaina/Carolina</p> <p>Antón Carolina, na, na, mató a su mujer, jer, jer, la metió en un saco, co, co, y la lleva a moler, ler, ler. El molinero dijo, jo, jo, esto no es harina, na, na, esto es la mujer, jer, jer, de Antón Carolina, na, na.</p>	<p>4. Baixant de la Font del gat</p> <p>Baixant de la Font del Gat una noia, una noia; baixant de la Font del Gat una noia i un soldat. Pregunteu-li com se diu, Marieta, Marieta, pregunteu-li com se diu, Marieta, del ullviu.</p>
<p>5. Chocolate amarillo</p> <p>Chocolate, amarillo, corre corre que te pilló! correrás, correrás, pero no me pillarás.</p> <p>7. En el fondo del mar (provinent de la cançó Dónde están las llaves)</p> <p>En el fondo del mar, matarile, rile, rile. En el fondo del mar, matarile, rile, ron, chimpón.</p>	<p>6. El señor Don Gato</p> <p>Estaba el Señor Don Gato sentadito en su tejado, marramiau, miau, miau, sentadito en su tejado.</p> <p>Ha recibido una carta por si quiere ser casado, marramiau, miau, miau, miau, por si quiere ser casado.</p> <p>Con una gatita blanca sobrina de un gato pardo, marramiau, miau, miau, miau, sobrina de un gato pardo.</p> <p>El gato por ir a verla se ha caído del tejado, marramiau, miau, miau, miau, se ha caído del tejado.</p> <p>Se ha roto seis costillas el espinazo y el rabo, marramiau, miau, miau, miau, el espinazo y el rabo.</p> <p>Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado, marramiau, miau, miau, miau, por la calle del pescado.</p> <p>Al olor de las sardinas el gato ha resucitado, marramiau, miau, miau, miau, el gato ha resucitado.</p>

	<p>Por eso dice la gente siete vidas tiene un gato, marramiau, miau, miau, miau, siete vidas tiene un gato.</p>
<p>8. Joan petit quan balla</p> <p>En Joan petit quan balla, balla, balla, balla. En Joan petit quan balla, balla amb el dit. Amb el dit, dit, dit, ara balla en Joan petit.</p> <p>En Joan petit quan balla, balla, balla, balla. En Joan petit quan balla, balla amb el mà. Amb la mà, mà, mà amb el dit, dit, dit, ara balla en Joan petit.</p> <p>En Joan petit quan balla, balla, balla, balla. En Joan petit quan balla, balla amb el braç. Amb el braç, braç, braç, amb la mà, mà, mà, amb el dit, dit, dit, ara balla en Joan petit.</p> <p>En Joan petit quan balla, balla, balla, balla. En Joan petit quan balla, balla amb el peu. Amb el peu, peu, peu, amb el braç, braç, braç, amb la mà, mà, mà, amb el dit, dit, dit, ara balla en Joan petit.</p> <p>Amb el colze, front, ulls, nas, boca, ...</p>	<p>9. Soy la reina de los mares</p> <p>Soy la reina de los mares Y tú no lo puedes ser/ y ustedes lo van a ver Tiro mi pañuelo al suelo Y lo vuelvo a recoger</p> <p>Pañuelito, pañuelito, quien te pudiera tener guardadito en el bolsillo como un pliego de papel</p>
<p>10. Chinchá rabiña</p> <p>Chinchá, rabiña, tengo una piña con muchos piñones y tú no los comes.</p>	<p>11. Tarara si tarara no</p> <p>Tiene la Tarara un vestido blanco que sólo se pone en el Jueves Santo.</p> <p>La Tarara sí, la Tarara no, (estribillo) la Tarara madre que la bailo yo.</p>

	<p>Tiene la Tarara un dedito malo que no se lo cura ningún cirujano.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Tiene la Tarara un cesto de frutas, y si se las pido me las da maduras.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Tiene la Tarara un cesto de flores, que si se las pido me las da mejores.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Tiene la Tarara unos pantalones que de arriba a bajo todo son botones.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Tiene la Tarara un vestido verde lleno de volantes y de cascabeles.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Tengo la tarara, un higo en el culo, acudir hermanos, que ya está maduro.</p> <p>(estribillo)</p> <p>Luce mi tarara, su cola de seda, sobre las retamas y la hierbabuena</p> <p>(estribillo)</p> <p>Ay, tarara loca mueve, la cintura para los muchachos, de las aceitunas.</p> <p>(estribillo)</p>
<p>12. Soy la farolera</p> <p>Soy la farolera De la puerta el sol bajo la escalera,</p>	<p>13. Aram/Eram Sam Sam</p> <p>Aram sam sam , aram sam sam culi culi culi culi culi eram sam sam Aram sam sam , aram sam sam</p>

<p>y enciendo el farol. ya que lo encendido, me pongo a contar, y todas las cuentas, me salen pa tras. (me salen muy mal.) (me suceden mal (me resultan mal) (me salieron mal) Dos y dos son cúatro, cuatro y dos son seis, seis y dos son ocho y ocho dieciséis, y ocho, veinticuatro, y ocho, treinta y dos. Animas benditas, me arrodillo yo.</p>	<p>culi culi culi culi culi eram sam sam arabit, arabit, culi culi culi culi culi aram sam sam arabit, arabit, culi culi culi culi culi aram sam sam.</p>
<p>14. En la calle redonda</p> <p><i>En la calle redonda,redonda, hay una zapatería, ia , ia donde van las chicas guapas, ¡guapas! ¡guapas! a tomarse las medidas: cuarenta y seis. Se levantan la faldilla, ¡olé! ¡olé! un poquito más arriba ¡olé! ¡olé! Se les ve la pichurrilla, ¡socorro! ¡socorro! y el pobre zapatero, ¡dinero! ¡dinero! se ha caído de la silla. ¡aHhhhhh! pan con mantequilla.</i></p>	<p>15. En la calle 24</p> <p>En la calle, lle veinticuatro tro ha sucedido, do un asesinato, to. Una vieja, ja mató un gato, to con la punta, ta del zapato, to</p> <p>Pobre viej, ja. Pobre gato, to pobre punta, ta del zapato, to (viniero, ron los bombero, ros se tiraro, ron cuatro pedo, dos). Quien se ria quien se mueva quedará eliminado</p>
<p>16. Don Federico</p> <p><i>Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso en la sartén. La gente que pasaba olía a carne asada, era la mujer de Don Federico.</i></p>	<p>16. Don Federico</p> <p>Don Federico perdió su cartera, para casarse con una costurera, la costurera perdió su dedal, para casarse con un general. El general perdió su espada, para casarse con una bella dama, la bella dama perdió su abanico, para casarse con Don Federico. Don Federico perdió su ojo, para casarse con un piojo,</p>

	<p>el piojo perdió su pata, para casarse con una garrapata, la garrapata perdió su cola, para casarse con una pepsi-cola, la pepsi-cola perdió sus burbujas , para casarse con una mala bruja. La mala bruja perdió su gatito para casarse con Don Federico, Don Federico le dijo que no y la mala bruja le echó una maldición, al día siguiente le dijo que sí y la mala bruja le dijo por aquí, por aquí, por aquí se va a Madrid! (se echó a reír, jajaja).</p>
<p>17. Miliquituli</p> <p>Miliquituli lacatuli lapotínguele, se fue a la ética poética sinfónica, Miliquituli lacatuli lapotínguele, y tocale la flautica la la la la</p>	<p>18. Santa Teresita (Doña Margarita)</p> <p>Doña Margarita, hija de un rey moro, que mató a su padre con cuchillo de oro. No era ni de plata, ni de plata fina era un cuchillito de pelar patatas. ¡Ding dong, llaman a la puerta. Ding dong, es la policía. Ding dong, vienen a por ti!</p>
<p>19. Soy el chino capuchino</p> <p>Soy el chino capuchino mandarin, rin, rin. De la era de la era del Japón, pon, pon. Mis coletas de tamaño natural, ral, ral. Y por eso me divierto sin cesar, sar, sar. Al pasar por un cafetín, tinf, tin. Una china me tiró del coletín, tin, tin -Oye china que no quiero discutir, tir, tir. Soy el chino capuchino mandarin, rin rin.</p>	<p>20. Amarillo</p> <p>Yo conocí, a un profesor que en matemáticas me puso un dos. En inglés me puso un tres, y en historia, me suspendió. Amarillo se puso mi papá cuando le enseñé las notas de este mes. Colorada me puse yo también, cuando me enseñó, su nuevo cinturón. Me pegó, me castigó, me tiró por el balcón. suerte que había un colchón, esa fue mi bendición. Subí por el ascensor me encontré al profesor, le pegué le castigué le tiré por el balcón.</p>

	Suerte que no había colchón. Esa fue su maldición.			
21. Conejo de la suerte El conejo de la suerte, ha llamado esta mañana a hora de dormir. Oh si, ya esta aquí haciendo reverencias con la cara de vergüenza. Tu besarás al chico o a la chica que te guste más pero tiene que gustarte de verdad.	22. Don macarrón Don macarrón chistero, a la de one otero tero tin tin tin otero tero tin tin tin. <table><tr><td>One two three ¡una mierda para ti!</td><td>tu besarás al chico o a la chica que te guste más, pero tiene que gustarte de verdad</td></tr></table>		One two three ¡una mierda para ti!	tu besarás al chico o a la chica que te guste más, pero tiene que gustarte de verdad
One two three ¡una mierda para ti!	tu besarás al chico o a la chica que te guste más, pero tiene que gustarte de verdad			
23. Horóscopos Capricornio, leo, cáncer, aries, piscis, libra, tauro, escorpión y sagitario, virgo, gemenisi y acuario. Enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio, agosto setiembre, octubre, noviembre y diciembre. La vaca le dijo al toro, Que pagara sus impuestos, del 1, del 2, del 3, del 4, del 5, del 6, del 7, del 8, del 9, del 10, del 11, del 12, del 13, del 14, del 15, del 16, del 17, del 18, del 19, del 20, del 21, del 22, del 23, del 24, del 25, del 26, del 27, del 28, del 29, del 30, del 31.	24. Los esqueletos Cuando el reloj marca la una los esqueletos salen de su tumba, tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las dos los esqueletos comen arroz tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las tres tres esqueletos se ponen al revés tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las cuatro los esqueletos se ponen los zapatos tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las cinco los esqueletos pegan un brinco tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las seis los esqueletos se ponen el jersey tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las siete los esqueletos comen cacahuets tumba que tumba que tumba tumba tumba Cuando el reloj marca las ocho			

	<p>los esqueletos se comen el bizcocho tumba que tumba que tumba tumba tumba</p> <p>Cuando el reloj marca las nueve los esqueletos muy bien se mueven tumba que tumba que tumba tumba tumba</p> <p>Cuando el reloj marca las diez los esqueletos duermen otra vez</p>
<p>25. Pato Donald</p> <p>Pato donald fue a la feria a comprarse un par de medias. Pero medias no había pato donald se reía de las tetas de su tia.</p>	<p>26. Pata palo</p> <p>Pata de palo es un pirata malo que come pollo asado debajo de la mesa, y su abuelita que es una calavera que toma pastillitas le dice a pata palo quien se ria o quien se mueva quedará eliminado.</p>
<p>27. Popeye</p> <p>Popeye el marinerito to, no sabe tocar el pito to, y yo que lo sé tocar car car no me lo quiere prestar tar tar.</p> <p>Un día me lo prestó to to y al río se me cayó yo yo y el pobre marinerito to sin pito se quedó do do.</p> <p>En una casita blanca ca vivía la virgen santa ta, en una casita azul zul zul vivía el niño Jesús sús sús.</p>	<p>28. Somos chicas pistoleras</p> <p>Somos las chicas pistoleras rubias y morenas del noventa y tres, noventa y tres. Usamos medias amarillas zapatos con hebilla y hablamos en inglés.</p> <p>Somos las chicas pistoleras rubias y morenas, de la capitaal, llevamos porquita ropa y nos la quitamos con facilidad</p>
<p>29. (Pepita) Teresa quería ser</p> <p>Teresa quería ser, enfermera de primera, Teresa quería ser enfermera de primera Pinchazo, vacuna, el niño está en la cuna bautizado por el cura. El niño a la basura, caradura!</p>	<p>30. Un vampiro soy</p> <p>Un vampiro soy medio loco estoy que por las mañanas estudiante soy, y por las noches con Radio Nacional me convierto en se normal. La sangre caudal es mi mayor ilusión cuando voy al cementerio</p>

	<p>para hacer la digestión; de vuelta a casa en viejo ataúd que deja a las tumbas sin luz.</p>
<p>31. Andu du plandu</p> <p>Andu duplandu andu de se bom bom bom suli, a mani mani, suli agüe a one di mani, a mandi, mani güe.</p>	<p>32. Charleston</p> <p>(...) mi mamá me pega, yo la pego a ella, Subo al quinto piso, me pongo los cascos y bailo un charleston CHAR LES TON.</p>
<p>33. Dr Jano</p> <p>Doctor Jano, cirujano hoy tenemos que operar en la sala 24 a una chica de su edad. Ella tiene 21 años, y se llama soledad Doctor Jano, ciruano, no se vaya a enamorar</p> <p>Pero recuerda que su padre es cirujano con cuchillos en las manos y tijeras a los pies, ¡PIES PIES!</p>	<p>34. Dan dan dero</p> <p>Dan dan dero toca la simfónica simi simi jota ka de equipo A.</p> <p>La papilla de bebé con sabor a nescafé si la quieres comprobar saca tus puños/dedos ya.</p> <p>Dan Dan dero si si, olé olé. Si si quiero, si si, olé olé. Mini mini Ocoo mini mini yeah yeah, mini mini Ocoo minin mini Yeah Yeah</p>
<p>35. choco choco la la</p> <p>choco choco la la choco choco te te choco la choco te ¡chocolate!</p> <p>36. Calipo</p> <p>Cali, cali, cali po, po El helado que te quita el hi, po , po.</p>	<p>37. Las vocales</p> <p>Con la a, a, biribiri ba tengo una muñeca de cristal. Con la e, e biribiri be tengo una muñeca de papel. Con la i, i biribiri bi tengo una muñeca de marfil. Con la o, o</p>

<p>Porque sube porque sube, porque baja, porque baja. Esto es ¡Ca-li-po!</p>	<p>biribiri bo tengo una muñeca de cartón. Con la u, u biribiri bu tengo una muñeca que como tu.</p>
<p>38. Debajo de la mesa</p> <p>Debajo de la mesa, hay una carta es de tu novio como se llama? ¿te has besado alguna vez con él? ¿Te has duchado alguna vez con él? ¿Te has sacado a pasear alguna vez? Pues ahora te lo quedas tú, tururú!</p>	<p>39. Colorin, Colorado.</p> <p>Colorin, colorado, este cuento se ha acabado. Una niña se ha hecho pis, y se ha quedado así.</p>
<p>40. Barbie</p> <p>En la calle veinticuatro hay un grupo de mujeres que les enseñan a los hombres karate, boxeo y un poco de chochorreo. Azúcar, limón, cámaras y acción. Abiertas, cerradas, para los lados. ¡Y yo me quedó así!</p>	<p>41. Lecherita</p> <p>Lecherita, ¿dónde vas? ¿A por sopa o a por pan? ¿Tienes novio? -Por su puesto, Que se llama, Juan Martero. Rompo la botella, mi mamá me pega, yo la pego a ella. Mi patito mea, me pongo una mascarilla, Abro el cajón, me sale un cinturón. Abro la ventana, me sale una gitana, jasiática, australiana, Europea!</p>

7.4 LA INFLUÈNCIA ESPECÍFICA D'ALGUNES CANÇONS DE PICAR

Anton carolina o Don Federico

Basada en un famós assassí granadí. S'anomenava Anton Pirulero i va matar a la seva dona (amb vint ganivets i una agulla) l'any 1860, l'esquarterà i la va vendre com a carn d'animal. Es diu que el motiu del crim va ser que ella sempre li cuinava mongetes i Anton n'estava fart. No està molt clar si era carn o era gra, ja que hi ha una versió de la història en la que es comenta que el molinero va dir <<Estrany gra el que es recull en els nostres dies>> al carregar el sac amb la dona d'Anton Pirulero a dins (possiblement còmplice de l'assassinat) a lo que Pirulero li respon: <<Estrany en veritat, com estranys són els temps que vivim. Li ha esquitzat alguna cosa en la camisa, tingui, netegi's>>. Perulero, es refereix a una persona que ha fet fortuna a Perú i que retorna al seu país, però no hem trobat indicis de que el nom d'Anton

Pirulero vingui de Perulero. Tot i així, es pot suposar que Pirulero tenia diners, ja que no tothom tenia la opció de matar la seva dona d'aquesta manera.

<http://suckmyblog.wordpress.com/2008/06/14/anton-pirulero/>

http://www.ilgimenez.es/colaboraciones/notas_historicas.htm

Santa Teresita (doña Margarita)

El nom de la protagonista, Santa Teresita, sembla estar sota la influència de la monja carmelita santificada Teresita de Lisieux (1873, França). Va entrar a formar part del convent l'any 1888 amb quinze anys. Es diu que va ser una gran devota i profanava el bé. El culte a aquesta santa es va difondre amb molta rapidesa per tot el món dels cristians, ja que oferia miracles als creients.. El seu pare va morir a causa d'una paràlisi cerebral un any abans que ella (1897) i sempre se'l va estimar molt. Va escriure un llibre: *Historia de un alma*. Com veiem, en cap moment mata al seu pare. Doña Margarita, podria estar influenciat per la filla de Juan de Borbón, l'any 1939. Doña Margarita i Carlos Zurita, passen a ser els primers ducs de Sòria i segons ducs de Hernani. Cap de les anteriors sembla tenir a veure amb la història de la cançó, però encara hi ha un nom que se li atorgava a la protagonista i que no hem explicat en aquest treball a causa de que no s'ha recollit en l'enregistrament. Cal, però, mostrar-lo aquí, per a veure l'explicació d'aquesta cançó.

Santa Catalina. Santa Catalina de Alejandria, sembla ser l'autora del crim. Alejandria, ciutat Egipte, va ser des de . s.III un focus de sabiduria cristiana. En aquell moment, la ciutat estava governada per Maximino. La Santa, va néixer en el s.III, ens la presenten com una gran estudiosa de lletres.

Maximino, l'any 310 va promulgar un edicte, on s'obligava a que els ciutadans de la comarca es reunissin a Alejandria per oferir sacrificis als deus, castigant a aquells que es neguessin a fer-ho. Santa Catalina de Alejandria, es dirigí davant seu per intentar la conversió de l'Emperador al cristianisme. Diuen que l'emperador no es va deixar emportar per la bellesa i la intel·ligència de Catalina i la va reptar a un debat sobre el creador del món i les seves lleis. Ella va estar d'acord, però el que no sabia era que Maximino havia escollit 50 homes savis que també hauria de convertir. S'explica que Catalina va aconseguir que cap d'ells la contradigués. L'emperador enfadat, va condemnar mort als 50 homes savis i a Catalini al martir en la roda de molí plena de claus. Santa Catalina avui dia dona protecció a les noies joves que busquen novio i al matrimoni si es consagra l'anell de bodes abans de casar-se. Té un temple en egipte anomenat Monestí Ortodoxe del Sinaí.

Com veiem, Santa Catalina té certa connexió amb "rei moro". Podriem fer una al·legoria i pensar que la mort del rei moro, és la mort de l'emperador Maximino espiritual, al perdre el gran debat que va dur a terme amb Catalina i els 50 savis. O bé, la venjança cap a l'emperador. Aquesta darrera tindria a veure amb el que es comentava en aquest treball en el subcapítol 4.2.6 *masculinitats i feminitats construïdes*.

<http://www.telefonica.net/web2/elangeldelaweb/catalina.htm>

Soy el chino capuchino

Hi va haver un grup de música format per “Enrique y Ana” entre finals dels anys ’70 i principis dels ’80, que va fer molta repercussió entre els nens i nenes d’aleshores. Algunes cançons tenien de protagonistes una china o un chino. Són exemples *En un bosque de la china* i *Super Disco Chino Filipino*. És probable que tingués la seva repercussió en la cançó de picar de mans.

Amarillo

Aquesta cançó té una influència melòdica directa de la cançó *Yellow submarine* dels Beatles. És curiós com l’apropiació de la melodia ha donat lloc al títol de la cançó, però en canvi, el tema de la cançó no té absolutament res a veure amb el títol.

Conejo de la suerte

En els anys ’60, estava de moda una sèrie televisiva infantil del famós conill Bugs Bunny. Un dels capítols s’anomena *El conejo de la suerte*. El tema de la cançó no té res a veure amb el tema del capítol però no he trobat cap altra comparació al respecte. En aquest capítol apareix un personatge que imita al famós actor de l’època, Peter Lorre, artista de les produccions de la Warner. És per tal cosa, que els capítols on Bugs Bunny i Peter Lorre “treballaven” junts eren força coneguts.

Encara és més divertit, gairebé com a crítica o cita per part de la Warner cap Universal Studios o Walt Disney, un dels productors de *Estudios Universal*, si sabem que abans d’aquesta sèrie, l’any 1920, Walt Disney i Ub Iwerks es van aliar per formar un personatge animat, anterior a Mickey Mouse, que anomenarien Oswald, el conejo de la suerte. Aquest personatge era un conill blanc i negre que passaria a ser el protagonista de 26 curtmetratges que van produir els autors en tota una dècada. Anys més tard. L’any 1928, Disney i Mintz s’alien i el primer li demana un augment del pressupost per fer més curtmetratges de Oswald, el conejo de la suerte. Mintz no solament nega aquesta petició sinó que tindrà molt mala relació amb Walt. Finalment aquest decideix abandonar l’aliança, sense saber que *Estudios Universal* s’estava quedant amb la patent de Oswald. A causa d’això Walt Disney va haver d’inventar un nou personatge: Mickey Mouse.

Oswald va fer un total de 192 curtmetratges en mans de Mintz i va desaparèixer l’any 1951, substituït pel personatge El pájaro Loco.

En febrer de 2006, Walt va aconseguir obtenir part dels drets de Oswald. És per això que el personatge ha aparegut al videojoc “Epic Mickey” com a germà del ratolí. En el joc, Oswald fa moltes malifetes perquè està ressentit d’haver caigut en l’oblit durant tant de temps.

<http://informe21.com/artes-y-espectaculos/el-verdadero-origen-de-mickey-mouse-%C2%A1fue-un-conejo>

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=WhVOjpKP_Fg

Horóscopos

Sembla estar influenciada per la cançó *Horóscopos* de Manolo Escobar. Pel que fa la lletra i la melodia de l'inici de la cançó de picar i el títol. Aquesta cançó data de l'any 1972.

Los esqueletos

Podria tenir relació amb un capítol de la *Walt Disney Company*, de l'any 1929, anomenat *El baile de los esqueletos/ The skeleton dance*, el qual va tenir bastant repercussió.

Pato donald

El protagonista és un personatge nascut l'any 1934 per la mateixa companyia *Walt Disney Company* i que va protagonitzar centenars de curts i sèries de televisió.

Pata de palo : pirata malo

Sembla estar basada en la cançó *Pata Palo* original del músic Raimundo Amador i que ha estat versionada per diversos músics com Kiko Veneno.

Popeye

El protagonista és un personatge secundari originat per la tira còmica *Timble Theatre* de l'agència estatunidenca *King Features Syndicate*, en la edició del *The New York Evening Journal*, gener de 1929. L'any 1933 comença el seu debut a la televisió en mans de Max i Dave Fleischer i la sèrie es va anomenar: *Popeye el marino*.

Somos chicas pistoleras

La melodia ve originada del final de la òpera *Orfeo en los infiernos* estrenada el 21 d'octubre de 1858 del compositor Jacques Offenbach. Està en forma de Can-can, el qual és un ball ràpid de reputació escandalosa, on es donen moviments provocatius, patades altes i aixecament de faldilles de les balladores. L'origen d'aquesta dansa és francès, en el segle XIX. Aquest fragment sembla ser utilitzat freqüentment com a símbol d'aquest format Can-Can.

Dr Jano

El protagonista fa referència a Doctor Gannon. Chad Everett era l'actor, ja mort, que feia de Dr. Gannon. Aquesta sèrie es va transmetre entre 1969 i 1976 i va ser el primer programa televisiu de medicina que es va emetre. Chad Everett va donar tan rebombori social pel seu atractiu que molts estudiants, nois i noies, van començar a estudiar medicina.

Calipo

Calipo és el nom comercial d'un gelat. La cançó està basada en un anunci televisiu del mateix gelat.

Barbie

La protagonista és un personatge molt conegut inspirat per l'empresa Mattel, amb la filla de Ruth Handler, esposa d'un dels socis fundadors. Va néixer com a nina el 9 de març de

1959. Avui dia no és solament joguina, sinó protagonista de series televisives i pel·lícules infantils.

S'ha dit que Barbie ha tingut un gran control sobre el joc femení infantil i ha estat un referent de dona amb el que han crescut moltes nenes i nens. L'empresa ho sap, i per això s'ha anat adaptant a les necessitats econòmiques de cada moment, influenciant en els desitjos de les nenes i dels nens com a cànon perfecte.

El topic de la Barbie és princesa, dèbil, bonica i de color rosa. Però a partir de l'any 2002 llença al mercat les My Scene, que competiran amb les noves Bratz, les quals tenen més variabilitat de personalitat, de formes de vestir i de color de cabell. Barbie i les My Scene apareixen amb més habilitats professionals: veterinaria, conductora, metge... Tot i que l'empresa s'ha anat adaptant a les denúncies rebudes, mai ha deixat de ser, en el fons, el tòpic. Per això resulta molt interessant el tractament que fan els infants en aquesta cançó de picar.

Lecherita

El títol d'aquesta cançó sembla guardar fidelitat a una altra cançó de mans anomenada *La lechera*.

La lechera,
si señores,
ha puesto una lecheria,
dónde dicen,
que se vende,
más de noche que de día.

Aquesta cançó de picar data dels anys '70. No ha estat afegida en el meu treball perquè no l'he enregistrada directament dels participants. Denota un temàtica sexual sota tabú bastant clara. També hi té relació amb Charleston: <<rompo la botella, mi mamá me pega>>.

Lecherita és un clar exemple de com es construeixen les cançons de picar a través de les influències externes (altres cançons de picar, literatura, cançons de moda, tv...).

7.4.1 CANÇÓ DE PICAR AMB CATALÀ

No ha estat enregistrada i per tant, no ha estat considerada. Però trobo que és interessant a tenir en compte aquest exemple, per tal de donar un peu més a la recerca de cançons de picar amb català. Està considerada cançó popular catalana i és probable que sigui creada per a ball de bastons. El que interessa és que la temàtica és una mofa, una comèdia del capellà, és a dir, de l'àmbit religiós. Per tant, podria estar dins del que s'ha resumit en aquest treball, de les cançons de picar.

El capellà i la gallina

A Sant Marçal,
a prop de La Bastida,
vivía un pobre capellà.
menjava poc,
una trufa bullida,
de tant en tant,
un crostó de pa.
Però un bon dia
una gallina,
a prop de l'ermitatge
va passar :
Li va torcir el coll,
la va fer rostida,
la mateixa nit
se la menjar.
— Llamp que te fot,
és millor que trufes !
Llamp que te fot,
és millor que pa !
Llamp que te fot,
és millor que trufes,
per sopar !

7.5 UNA OPINIÓN PERSONAL

[→](#) [C](#) [H](#) [webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:baqXYiBxVsJ:blogs.elpais.com/mamas-papas/2012/01/la-canción-de-don-federico](#) [☆](#) [C](#)

EL PAÍS

PORTADAINTERNACIONALPOLÍTICAeconomíACULTURASOCIEDADDEPORTES

[BLOGS SOCIEDAD][Ir a sociedad →](#)

De mamas & de papas

De la comedia más almirada al *thriller* más terrorífico, todo es posible en un día con hijos. En este espacio, padres y madres que a la vez son periodistas, y los lectores, comparten información y experiencias para sobrevivir a estos años apasionantes pero agotadores. Participa en los comentarios o a través del correo demamasdepapas@arrobajmail.com



La canción de Don Federico

Por: Ana Pantaleoni | 18 de enero de 2012

Un día cualquiera de Navidad, en un coche cualquiera, una familia, con abuela incluida, se dirige a comer a un restaurante. La abuela, ella siempre muy activa, invita a los dos niños a cantar un villancico. "No os sabéis alguno como el de 'los peces en el río'...", pregunta la mujer. La niña de cinco años contesta que no. "Ese no me lo sé, pero te voy a cantar una canción que nos gusta en el cole". Y empieza a tocar las palmas con su hermano de tres años: "Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso en una sartén. La gente que pasaba, olía que apestaba, era la mujer de don Federico...". Acaban la canción. Reacciones para todos los gustos en el interior del vehículo. Abuela horrida ante la letra, "¿pero de donde la han sacado?". Madre conciliadora, "esta canción es mejor que no la cantéis, no está bien...". Y el padre no lo ve grave, es una canción de niños.

La canción de Don Federico no es nueva. Se trata de un juego popular. "No queda claro su origen ni desde cuándo se canta, pero la dispersión geográfica del juego -lo he encontrado descrito en el repertorio aragonés, catalán, madrileño, colombiano y argentino-, nos hace ver que tiene muchos años y que se mueve en el ámbito del boca oreja. Tras consultar con muchos libros, yo lo ubicaría a principios del siglo XX", explica [Onol Ripoll, experto en juegos](#). ¿Por qué esta rápida expansión? Ripoll explica que se trata de un juego en el que un grupo de niños en círculo pican las manos "con una fuerte capacidad de transmisión (unos niños juegan y otros miran)".

Don Federico no está solo. Hay otras que ya se cantaban hace 40 años como: "Antón Carolina mató a su mujer, la puso en un saco y la dio a moler; el molinero dijo esto no es harina sino la mujer de Antón Carolina". Le pregunto a María Lluïsa Cunillera, filóloga y profesora, qué opina: "Esta como otras son producciones populares terriblemente machistas. Perpetúan la violencia contra las mujeres de forma perversa porque el hecho de tratarse como un juego. Es muy importante que desde el colegio, la familia y la sociedad cortemos esta cadena. Hay quien defiende esta cultura popular como un tesoro cultural pero hay muchas muestras populares que no tienen este componente de violencia". Cunillera considera que estas historias o juegos "deben ir acompañadas de un comentario crítico del adulto que haga ver a los niños y las niñas que esta violencia no puede existir".

Ripoll considera que no tiene que ser un problema que actualmente un niño cante esta canción. "Debe ser una buena oportunidad para reflexionar sobre qué explica y qué opinión tenemos sobre la violencia de género. El choque cultural que puede suponer a un niño darse cuenta de lo que dice cuando juega puede ser una buena forma de reflexionar sobre las propias acciones y valores".

ESKUP

**De mamas & de papas**

Tener un hijo cambia la vida. Economía, vida en pareja, organización cotidiana... Este es un espacio para conversar sobre todos los dilemas que conlleva ser madres y padres.

**Alejandro Rebossio Cerati, emblema del rock argentino, lleva tres años en coma -**
<http://cort.as/45DC>

Tema: **De mamas & de papas+**

Hace 1 hora

**Alejandro Rebossio Maradona, a pedradas con los fotógrafos, según uno de ellos**
<http://cort.as/43RW>

Tema: **Fútbol-in+**

15/05/2013, a las 20:56

**Bioparc Valencia Conoce "Expedición África Verano", la escuela de vacaciones para niños y niñas de 6 a 12 años. Unas vacaciones diferentes aprendiendo en la naturaleza africana.**
<http://cort.as/42aT>

TWITTER

Por De mamas & de papas

**1maternidad** Encuesta sobre atención al parto normal en la Comunidad de Madrid. ¿Te animas a contestar?
<fb.me/FrNyh1CC>
yesterday · reply · retweet · favorite

**1maternidad** ¿Has contestado ya a nuestra encuesta sobre Lactancia Prolongada? ¿La has compartido? ¡¡¡Gracias!!!
<fb.me/OOIRg9nv>